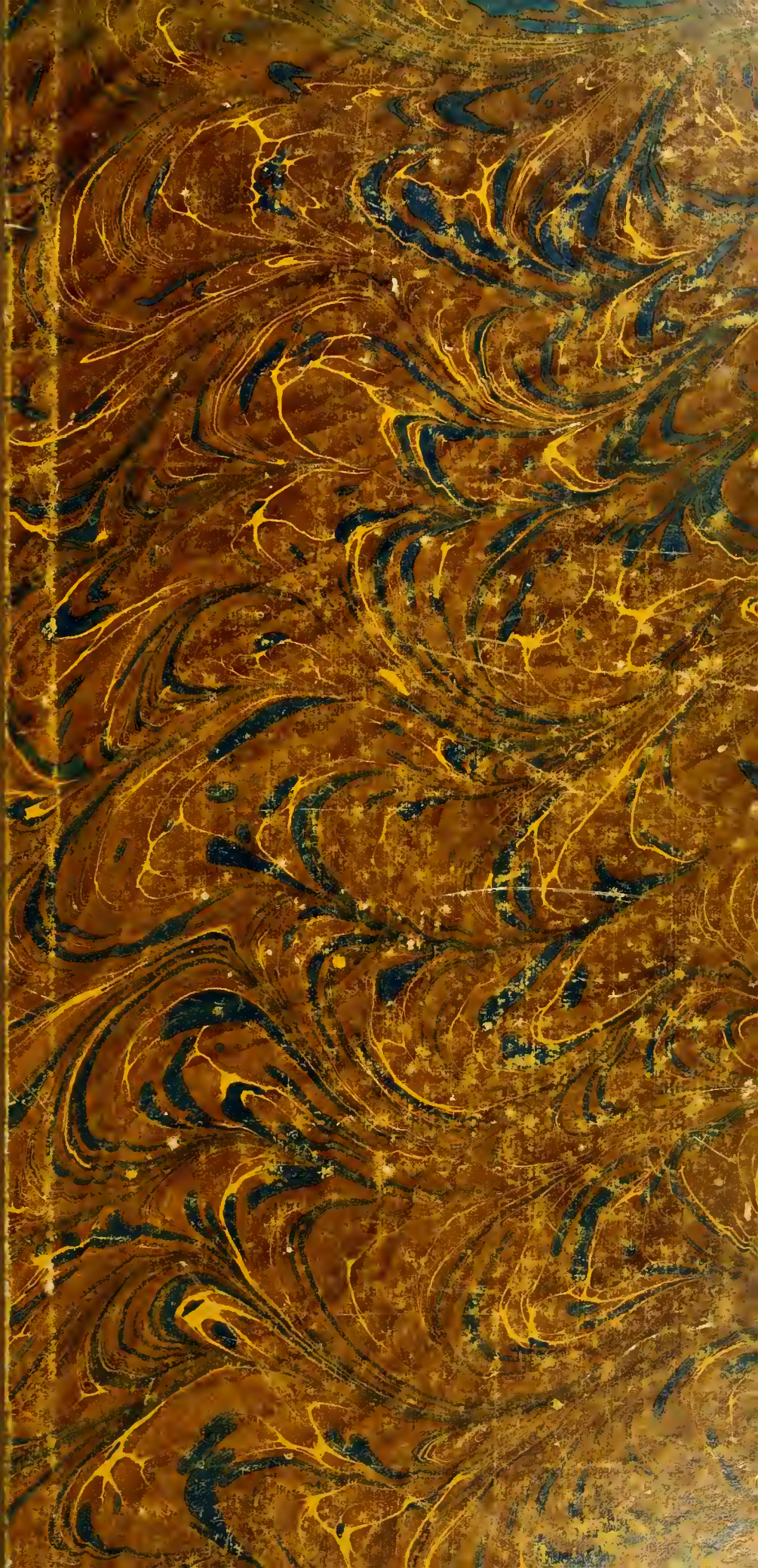


Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

MRS. MAURICE DUPRÉ

Art et Décoration

G. KADAR

IMPRIMEUR

42, Rue Falguière

PARIS

Art et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

JANVIER — JUIN 1922

Tome XLI

ALBERT LÉVY, ÉDITEUR

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

2, RUE DE L'ÉCHELLE, 2

PARIS

LIBRARY
MAR 1 1910
UNIVERSITY OF TORONTO

Lampas XVIII*e siècle* (fig. 1). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

LE DÉCOR DES TISSUS CHINOIS

Ce n'est point l'effet de hasards répétés, si, dès la plus haute antiquité, les soieries de la Chine ont exercé sur les nations les plus lointaines une véritable fascination ; si l'on a usé des plus ingénieux subterfuges pour subtiliser le précieux ver à soie cultivé par les Célestes, et pour s'approprier les procédés de tissage préservés avec un soin jaloux ; si notre art des étoffes, et notamment au XVIII*e* siècle, s'est nourri de l'inspiration chinoise. Autant que la porcelaine, les tissus chinois ont marqué sur les arts occidentaux une influence active et profonde ; ils furent les véritables ambassadeurs de l'influence chinoise en Occident. Pourquoi?

Parce que le décor y joint à une stylisation sévère une riche et brillante fantaisie. Parce que, tout en permettant des adaptations faciles il garde son caractère original.

A ces divers titres les tissus de la Chine méritent de retenir l'attention de nos décorateurs. Ils offrent une source inépuisable de motifs ingénieux, tantôt robustes, tantôt délicats, et des jeux de couleurs, des accords de tons dont l'audace égale la justesse.

Pour bien comprendre la force de ce style décoratif, il faut se rappeler qu'aux débuts de la civilisation céleste on brodait sur les vêtements de cour, les douze symboles, marques visibles de l'harmonie céleste et terrestre, qui non seulement indiquaient le rang de chacun aux audiences et aux sacrifices, mais assuraient des rapports harmonieux entre les forces supérieures et l'humanité ; les douze symboles étaient bien plus que des motifs d'ornement ; ils avaient une véritable valeur cosmique ; de

Ko'sseu XVIII*e siècle* (fig. 2) MUSÉE CERNUSCHI.

milieu du médaillon, un animal, debout sur ses pattes de derrière, se livre à quelque étrange occupation ; peut-être le brodeur ignorait-il lui-même le symbole qu'il représentait là ; pourtant, sans hésiter d'un fil, il traçait les contours du lièvre qui, selon la croyance antique, broie dans la lune la drogue d'immortalité. Le médaillon formant pendant de celui-ci (il n'est pas reproduit) nous montre le corbeau rouge, l'oiseau à trois pattes, emblème du soleil. Tel est la force de la tradition chinoise qui, à des intervalles de milliers d'années, reproduit sans les modifier les mêmes symboles. Survivance de croyances ? Oui. Mais du même coup persistance du style, gravité, fermeté, noblesse de motifs qui traversent les âges sous la même forme rituelle que leur avait imposée l'esprit des origines.

leur exactitude dépendait la félicité de l'empereur, de la cour et du peuple. On conçoit donc qu'ils aient été conçus d'un style sévère, et qu'ils se soient transmis avec une grande rigueur.

Ces douze symboles étaient : le Soleil, la Lune, la Constellation, la Montagne, le Dragon, le Faisan, la Coupe, la Plante aquatique, le Riz en grain, la Hache et le Double Méandre.

Il y a quatre mille ans qu'ils figurent sur les robes d'apparat. Leur affectation a pu varier au cours des siècles, les trois premiers étant réservés à l'empereur, certain des autres prenant place tantôt sur le vêtement supérieur, tantôt sur le vêtement inférieur. Mais eux-mêmes n'ont point changé. Que voyons-nous sur une de nos gravures (fig. 9) ? Un médaillon dans un motif de nuages et de rayons flamboyant. Au

Ko'sseu XVIII*e siècle* (fig. 3). MUSÉE CERNUSCHI.

Ko'sseu XVIII*e siècle* (fig. 4). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

Le danger d'une tradition aussi étroite, c'est la rigidité, la sécheresse. Mais n'est-ce pas un Chinois lui-même qui a dit : « Le Chinois a le cerveau d'un homme et le cœur d'un enfant ? » Cette parole éclaire tout le génie du Céleste Empire. Il n'y a pas de peuple plus féru d'intelligence et de raison : à ce point de vue, oui, le chinois est homme, homme mûr, homme grave; mais d'un enfant il a la sensibilité vive et jaillissante, cette espèce d'émerveillement naïf, de sensibilité joyeuse qui donne aux jeunes yeux tant de fraîcheur et d'imprévu. Le Chinois sait honorer, respecter, conserver, transmettre; mais il aime également le jeu et il prend un plaisir candide à tout ce qui l'amuse.

Voyez l'imprévu des motifs décoratifs des figures 5 et 6. Ici, sur des roches, parmi des branchages fleuris jetés de droite et de gauche avec élégance, le couple de canards mandarins, emblème de fidélité conjugale, se tient dans des poses d'une justesse si parfaite qu'elle exciterait l'admiration d'un naturaliste; auprès d'eux, à droite, le champignon *li-che*, très stylisé, évoque l'idée de durée et promet un long bonheur aux époux qui s'aiment (cette pièce d'étoffe est un cadeau de mariage). Là (fig. 6 sur un petit espace, l'artiste a trouvé le moyen de réunir les motifs les plus divers : les flots de la mer, un rocher portant des plantes, un pin maritime, des nuages dont les uns s'enroulent autour d'un pic tandis que les autres voguent dans le ciel, deux chauves-souris, emblème taoïste, et, vers le milieu de cette composition, le toit d'une demeure émergeant de la brume des nuées : croyez-vous qu'il s'agisse d'une création de pure fantaisie? Nullement ; comme toujours, ce tableau a un sens, il représente l'une des îles bienheureuses, qu'ont cherchées, selon la légende, les empereurs anciens, dans les mers mystérieuses où elles se cachent ; les immortels y habitent ; ils préparent la drogue qui assure la survivance éternelle. Et cette étoffe sera offerte à un jeune lettré qui part à la poursuite de la sagesse, ou à un navigateur sur le point d'entreprendre un voyage aventureux.

Ko'sseu XVIII*e siècle* (fig. 5). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

La composition de ces deux dernières scènes est charmante mais de style un peu relâché. Nous trouverons autant d'élégance, avec plus de fermeté, dans l'ornement des figures 2, 3, et 7.

Les motifs de la figure 7 sont détachés d'un assez grand panneau, vêtement impérial d'aspect riche où domine le fil d'or, et que l'on peut voir dans son ensemble au musée Cernuschi. La symétrie en est sévère. Dans la partie qui nous occupe, le décor est formé de motifs architecturaux, de nuages, de quatre phénix volant, et de cercles d'or rappelant une vannerie tressée; le tout sur un fond géométrique où le losange domine. J'admire le mouvement des deux grands phénix placés de part et d'autre du motif central, l'élégance de leur long cou, la disposition hardie des ailes, les volutes de la queue, les grandes pattes pendantes et crispées; cet ensemble fût facilement devenu grêle et incohérent; sa valeur juste démontre précisément l'équilibre du style et de la fantaisie que nous essayions de définir tout à l'heure comme caractéristique de l'esprit chinois; nos décorateurs modernes y trouveront un excellent exemple des indications qu'ils peuvent tirer des tissus chinois; celui qui se met intelligemment à l'école des vieux maîtres du Céleste Empire ne peut qu'en tirer profit.

Ce sont encore des phénix qui décorent principalement les figures 2 et 3, fragments d'un même bandeau. Un simple coup d'œil permet d'y découvrir un sentiment décoratif légèrement différent. Le style de la figure 7 est purement chinois. Celui de notre bandeau dénonce une influence étrangère, celle des Persans de l'école sassanide, qui s'introduisit en Chine aux environs du VII*e* siècle, et assouplit singulièrement la main du décorateur chi-

Ko'sseu XVIII*e siècle* (fig. 6). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

nois. L'oiseau perd sans doute en vigueur, il paraît grêle, les parties de son corps sont moins serrées (comparez notamment le phénix renversé de la figure 2 avec celui de la figure 7) mais quelle grâce, quelle souplesse dans le déroulement des pivoines qui s'élèvent, se courbent, se redressent, glissent délicatement leurs branches autour des phénix et sous une bande de nuages parfaitement onduleux. Certes, le brodeur de la robe d'or était plus près du robuste esprit de l'antiquité; il se rappelait avec force le sens secret du vieil oracle : « Le phénix mâle et le phénix femelle volent ensemble; ils chantent harmonieusement avec un son semblable à celui du jade. » Mais celui du bandeau qui nous occupe saura plaire par d'autres qualités qui sont plus aimables et plus faciles à saisir.

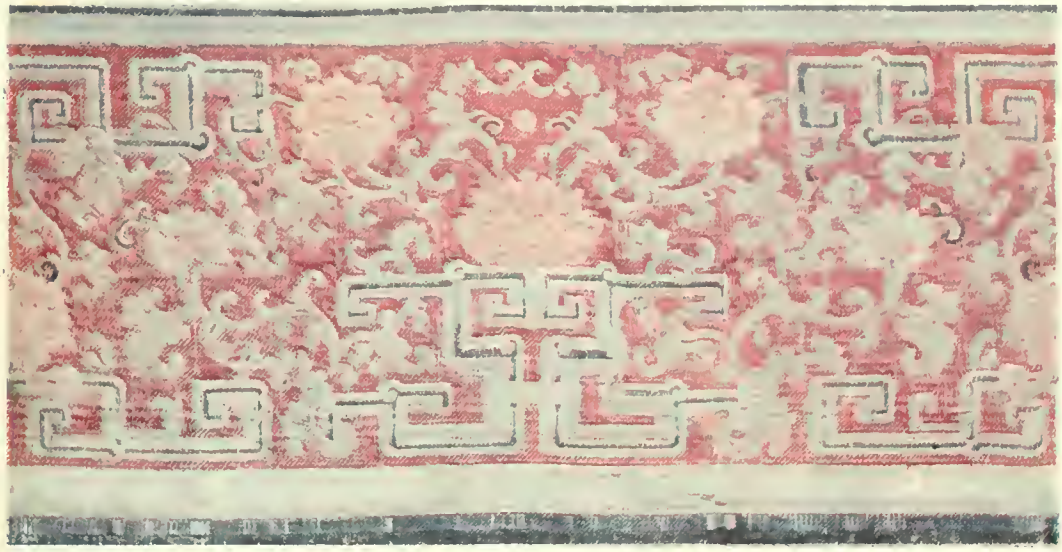
On ne doit jamais oublier, devant un motif décoratif chinois, que tout y est symbole. Comment comprendriez-vous la beauté des cathédrales gothiques, si vous ignoriez que leur moindre pierre parle et a un sens? La symbolique rituelle des Chinois répond à la symbolique mystique de notre Moyen Age. Admirez la richesse ou la pureté de l'ornementation d'un tissu chinois, mais dites-vous aussi que l'artiste y a brodé un véritable langage, que des intentions éloquentes, des allusions adroites, se cachent sous les motifs les plus simples et sont saisis sans peine par celui qui les a sous les yeux.

Canards de bon augure pour le mariage, champignons de longévité, îles des immortels, faisans messagers des puissances surnaturelles, tout y exprime un vœu ou rappelle un souve-

Soie brodée, fils appliqués et cousus (fig. 7). MUSÉE CERNUSCHI.

nir de légende. Le symbole est souvent subtil, parfois même enchevêtré : la figure 1 nous présente l'une des îles bienheureuses émergeant de l'écume de la mer; des chauves-souris oiseaux taoïstes) voletent dans le ciel, parmi des nuages; enfin deux dragons s'affrontent, emblèmes de l'élément humide et mâle; le dragon est peut être le plus antique des symboles cosmiques de la Chine; mais nous le voyons ici poursuivant le joyau enflammé, c'est-à-dire modifié par la croyance bouddhique qui se répandit en Chine après le IVe siècle. Sur ce panneau, d'ailleurs, l'intention décorative l'emporte évidemment sur l'interprétation emblématique; la présence de deux rameaux de pivoines jetés de part et d'autre du motif central montre bien que l'artiste s'est avant tout soucié d'enrichir et de varier l'ornementation du décor; et c'est aussi ce qui importe à nos yeux.

Le décor peut prêter à tous les jeux de l'imagination. La mer, les arbres, les fleurs, l'architecture, les animaux, les personnages présentent les combinaisons les plus inattendues. L'une des plus ingénieuses est celle de la figure 8, formée par le mélange de la grecque (*leï-ouen*), motif rigide, et d'un rinceau de pivoines au mouvement gracieux. Tantôt l'ornementation se contentera d'un semis négligent et naïf de fleurettes sur un fond uni; tantôt elle multipliera les motifs et cherchera des contrastes bizarres, jetant une pivoine épanouie au milieu des vagues marines ou bien bourrant de papillons, de poissons géminés, de vases et de coquillages, un fond de nuages stylisés. Certaines oppositions de couleurs ne sont pas moins vives, et, à ce point de vue, l'audace du brodeur chinois, toujours maîtrisée par un goût sûr et une expérience éprouvée, peut être d'un enseignement utile pour nos décorateurs qu'anémie le jeu des nuances pâles ou que contraint la règle des couleurs complémentaires. Mais l'excès de virtuosité n'est favorable à aucun art. Et notre œil reviendra toujours complaisamment à tel bandeau (figures 2 et 3) où, sur un fond d'un vert profond, jouent des motifs vert pâle, rose éteint et rose d'or.



Soie brochée XVIII*e siècle* (fig. 8). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

La soie brodée ou tissée ne s'employait pas seulement pour le costume; dès les temps anciens on en faisait usage pour les rideaux, les couvertures de lit, les écrans, draps mortuaires, serviettes rituelles, dais de chars, harnachements de chevaux, bannières militaires.

Les principales variétés d'étoffes sont les velours, les soies brochées, les soies tissées, et les soies brodées.

Unis, lamés, ou ciselés, les velours de la Chine se prêtent particulièrement au jeu des nuances soyeuses; les changements de l'éclairage leur donnent un chatoiement vif, une mobilité somptueuse dont l'artiste tient compte quand il en conçoit le décor.

Par leur nature, les étoffes brochées se prêtent plutôt aux combinaisons géométriques ou aux larges stylisations. Les soies brodées au contraire permettent toutes les fantaisies de l'imagination; ce sont celles qui sont le plus répandues en Europe; on doit les accueillir avec réserve et faire un choix, car les ateliers de Canton nous inondent de productions hâtives, mal conçues et grossièrement exécutées. Mais les bonnes pièces témoignent d'une invention délicate et d'une parfaite habileté. L'étoffe étant tendue sur cadre, et les ornements dessinés d'abord sur la surface, le brodeur travaille ensuite à l'aiguille, avec du fil, de la bourre, ou de la tresse de soie, tantôt au point simple, dont la longueur est

Soie brodée (fig. 9). MUSEE CERNUSCHI.

variable, tantôt au « point noue » (point de Pekin); le fil d'or, généralement appliqué et cousu, rehausse souvent les contours d'une pièce de choix.

Pour le tissage, l'instrument employé, entièrement semblable à celui de l'antiquité, est un métier à main, vertical, qui occupe un tisseur et un aide.

Une étoffe tissée tout à fait particulière à la Chine est le *Ko' sseu* (figures 2, 3, 5, 6); je ne sais pourquoi on donne à cette étoffe le nom de « Gobelins chinois », aucune appellation n'est plus impropre. En réalité le *Ko' sseu* rappelle plutôt le travail de marqueterie. Il est composé d'un nombre variable de fragments, tissés d'abord séparément, puis retissés en juxtaposition; certaines pièces de *Ko' sseu* comptent une incroyable infinité d'éléments; on peut obtenir par ce procédé de véritables tableaux, à la préciosité desquels on ajoute encore en les retouchant parfois au pinceau.

Les procédés de fabrication chinoise ne présentent pas grand intérêt pour le décorateur d'Occident. Il était bon de les indiquer sommairement, car ils ont eu leur influence sur le choix de l'exécution du décor. Mais ce qui mérite d'être retenu et étudié, c'est l'ornementation elle-même, car elle est riche, habile, et de grand style.

H. d'Ardenne de Tizac.

Soie lamée d'or XVIIIe siècle (fig. 10) MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Buste de la "Nourrice sèche". PAUL NICLAUSSE.

PAUL NICLAUSSE

Au Bisset, près de Faremoutiers, en Brie, il y a bien quinze ou seize maisons. Elles sont assises le long d'un chemin, à flanc de côteau, et elles ne voient guère passer que les gens du pays qui vont aux champs ou en reviennent.

La dernière, au midi, en allant vers Saint-Augustin, est bâtie de la même pierre et coiffée des mêmes bonnes vieilles tuiles que les autres. Mais son portail et le vieux puits voisin sont tout habillés de glycines, ses murs se parent de plantes grimpantes avec une liberté singulière, l'ordre et la fantaisie règnent à la fois dans le jardin qui l'entoure; enfin elle est reliée à un pavillon carré où de grandes baies oblongues, percées près du toit, laissent deviner un atelier. C'est la maison de Niclausse.

Lorrain et non pas briard, — né à Metz, huit ans après l'annexion, et venu à Paris tout enfant — comment le sculpteur prit-il le parti de se fixer au Bisset, en un temps où il n'était pas encore impossible de trouver un atelier à Montmartre ou à Montparnasse? L'histoire mérite d'être contée, car c'est une leçon d'énergie.

Niclausse avait appris la grammaire de son art à l'école de la rue Bonaparte, où il avait eu la chance de trouver de bons maîtres; d'abord Ponscarme, guide libéral, s'il en fut, celui qui, renouvelant la médaille française, forma Alexandre Charpentier et Yencesse; puis Thomas, l'austère Thomas, auteur d'œuvres froides, mais d'un sentiment élevé et d'une grande pureté de formes. Encore élève,

"Melina". PAUL NICLAUSSE.

veut lui rendre en soins et tendresse ce qu'il a reçu d'elle en santé.

Près de la Vanderie, au Bisset, une maison est en ruines, une masure si abandonnée qu'un jeune chêne pousse dans ses murs. Niclausse l'achète, il la relève et, comme le paysan après les récoltes, d'année en année, à mesure que ses travaux lui rapportent quelques sous — œuvres où il a mis toute son âme ou besognes alimentaires que force lui est bien d'accepter — il l'agrandit, il la fait plus belle, avec un art qui se devine, mais ne se montre nulle part. Un étage pour les chambres est ajouté au rez-de-chaussée, un hangar s'élève, puis un atelier. Loin de tout, le sculpteur est tour à tour mouleur, metteur au point, praticien, maçon et il se repose de l'atelier par le jardin, où les arbres en espaliers sont taillés de main de maître.

Deux ans s'étaient écoulés sans

Niclausse avait obtenu au Salon ses premiers succès, quand sa santé, toujours précaire, s'altéra au point qu'il dut, quelque temps, renoncer à tout travail. A vingt-cinq ans, à l'âge où d'autres rassemblent leurs forces pour la lutte, une grande faiblesse physique, une grande détresse morale le condamnaient à une cure sévère de calme, de grand air et de repos.

C'est alors que le hasard le conduisit dans la Brie. Il loue, pour cinquante francs par an, une maison de paysan, à la Vanderie, près de Faremoutiers. Les mois passent et, peu à peu, il renaît. Il s'attache à ces gens simples, ses voisins, qui ne sont, certes, ni des saints, ni des héros, qui joignent aux communes faiblesses humaines certains défauts bien rustiques, la méfiance, l'âpreté au gain, la roublardise, mais dont il voit la rude existence et dont il aime le parler sobre, plein de sens et savoureux. Il s'attache à cette terre, où les printemps sont si frais et les automnes rouges de fruits. Il

"La Foncine" P. NICLAUSSE.

qu'il pût se remettre au travail. Mais à mesure que revenaient ses forces, il reprenait confiance en sa vocation et voyait mieux l'œuvre à faire. Qu'ils étaient loin, les thèmes d'École! Pourquoi ne pas dire simplement, fortement, comme il les sentait, la beauté, la grandeur, la mélancolie aussi de la vie rustique? D'autres ont déjà dit tout cela... Qu'importe! Le monde renaît, toujours le même et toujours nouveau, pour des yeux qui savent voir.

Doué du don de sympathie, sans quoi l'artiste n'est qu'un virtuose, Niclausse observe cette humanité très ancienne et très primitive, au milieu de laquelle il vit. Et les vieux surtout l'attirent, les vieux sculptés par les jours. Il cause avec eux le long des chemins, il va s'asseoir à leur foyer, il devine leur pensée sous les détours du langage, il écoute leurs aphorismes où se résume tant de sagesse.

Le père "Coq". PAUL NICLAUSSE.
(plaquette, grandeur réelle)

Celui-ci c'est le père « Coq », un petit homme sec et vif, toujours levé avec l'aube, toujours le premier aux champs, celui qui disait à coup sûr quand il fallait faire les semailles ou rentrer les foins. Un jour pourtant, le père Coq dut s'arrêter. Il avait quatre-vingts ans. Et comme sa femme était morte et ses enfants loin du hameau, il fit la vente de ses meubles, une table, une maie, quelques chaises, trois horloges, compagnes de ses insomnies... Après quoi, selon la coutume, il « alla au mois », c'est-à-dire un mois chez un de ses enfants, un mois chez l'autre, jusqu'au grand repos.

Cet autre, c'est Jean Sabot qui commit l'imprudence, à soixante-dix ans, de faire un mariage de raison. Il épousa une femme de son âge, autrefois râblée et drue et qui avait eu son bon temps, Félicité, surnommée « Férocité ». Elle apportait en dot le lit, lui la maison. Chacun d'eux tenait à son bien. Et comme, sur la fin de ses jours, le pauvre homme n'était plus très propre, il fut expulsé du lit et mourut, assis près du feu, en brûlant ses vieux tonneaux.

Mélina, c'est la fourmi, acharnée au travail. La Foncine, a passé ses jours à obéir sans broncher; toute une vie de résignation se lit sur sa bonne face ridée, d'une indefinissable douceur. Et cette femme au masque bourbonnien, dont l'artiste a fait une « nourrice sèche », c'est une ancienne servante de curé, une tyrannique ménagère, qui ne permet pas que l'on marche où son balai a passé.

Faire poser de tels modèles n'était pas une petite affaire. Ils redoutent on ne sait quel maléfice et craignent aussi la raillerie.

« C'est-il donc que tu veux mourir, disent les malins, que tu te fais tirer en portrait? » Pourtant à force de diplomatie et en employant les grands moyens, Niclausse parvient à gagner leur confiance. Et, reprenant la technique à laquelle il s'était initié dans l'atelier de Ponscarme, c'est d'abord dans le cadre exigu de médailles et de plaquettes qu'il s'applique à fixer leurs attitudes et leurs traits.

Niclausse, graveur en médailles, n'appartient pas à l' « école du flou ». Il estime qu'une pensée vague est indigne du dur métal. Sans

Jeune briarde (figure pour *Le Foyer*). PAUL NICLAUSSE.

brutalité, mais sans mollesse, il affirme, parce-qu'il sait. Qu'il confie au disque de bronze, réservé jadis aux grands de la terre, l'humble effigie d'une briarde, coiffée de la « marmotte » du pays, ou le sommeil, à poings fermés, d'un nourrisson dans son berceau; qu'il décrive le mélancolique cortège de l'enterrement au village, ou qu'il montre le père Coq le regard à l'horizon, il ne dit que l'essentiel, mais avec quelle vérité! En quelques centimètres de

Jeune réfugiée lorraine figure pour *Le Foyer*. PAUL NICLAUSSE.

surface, en quelques millimètres de relief, il résume avec émotion une patiente analyse.

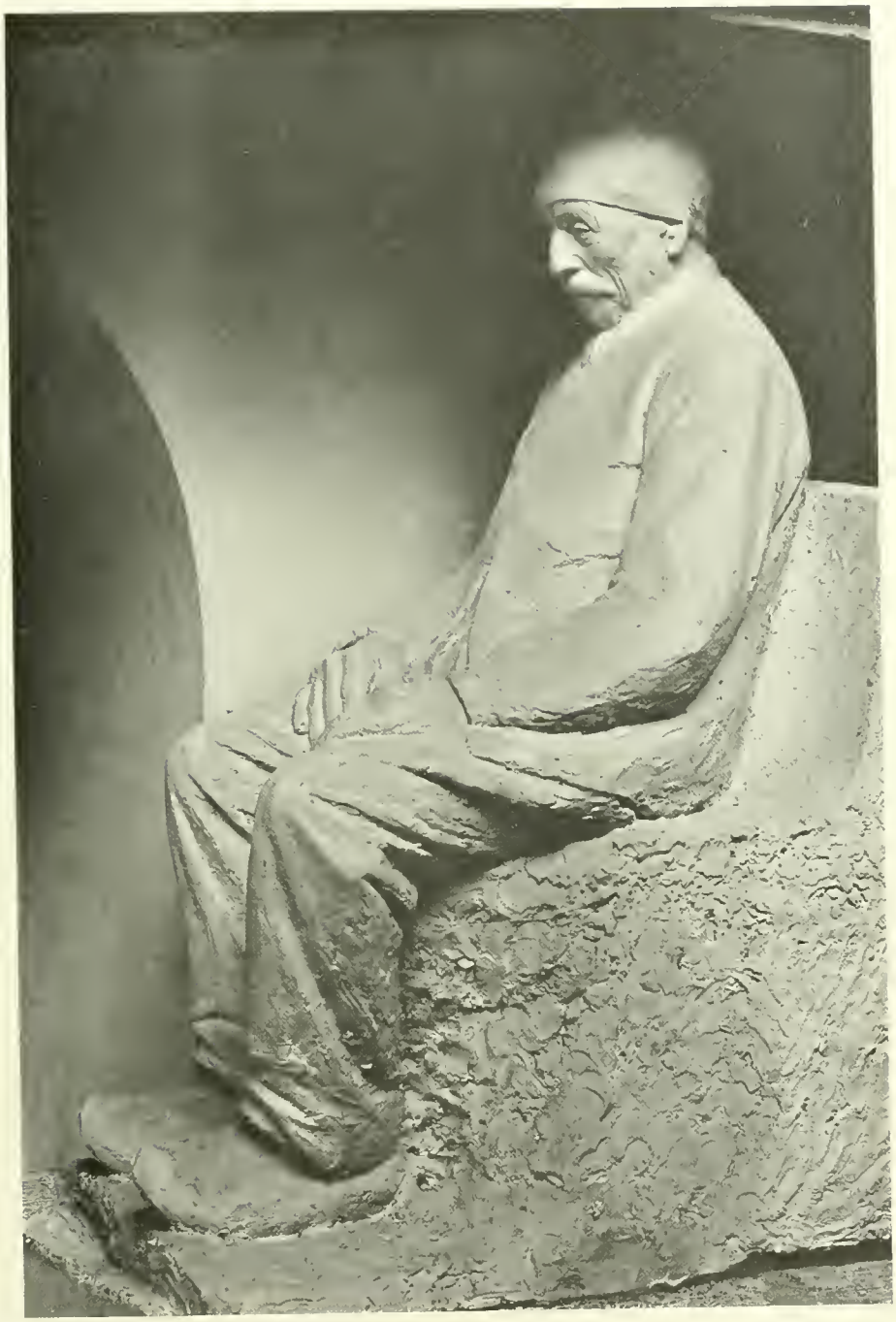
Exposées en 1907, 1908 et 1909 et aussitôt acquises par le musée du Luxembourg, ces œuvres révélaient un sculpteur.

Sculpteur, Niclausse l'était en effet : il n'entendait pas se confiner dans le champ étroit de la médaille. Dès le Salon de 1909, à côté de l'*Enterrement* et de deux admirables médaillons, *l'Ami et sa femme*, il montrait deux

Vieille briarde (figure pour *Le Foyer*). PAUL NICLAUSSE.

bustes de paysans, taillés dans la pierre, sur le même socle, (Jean Sabot et Félicité) et une statuette, *la mère François*. Dans les années qui suivirent, on ne vit plus, de lui, sous la voûte du Grand-Palais, que des statues, un buste et des groupes.

De printemps en printemps, ces sculptures saines, sans rusticité convenue, sentant le terroir où elles avaient poussé, attestaient que, quelque part, là-bas, un artiste solitaire, ennemi du bruit, indifférent aux modes, continuait son loyal labeur. En 1910, deux graves



Paysan briard (figure pour *Le Foyer*). PAUL NICLAUSSE.

statues en plâtre, la *Vieille Briarde* (La Foncine) et la *Nourrice Sèche* classaient Niclausse parmi les meilleurs sculpteurs de sa génération. Elles lui valurent une bourse de voyage. Et comme il est de ceux qui n'ont pas besoin d'aller très loin pour trouver d'émouvants spectacles, c'est en France qu'il voyagea : il fit un pèlerinage à nos grandes cathédrales où il reconnut ses vrais maîtres. En 1911, *la Nourrice Sèche* reparut, traduite en pierre pour le baron Edmond de Rothschild, à côté d'un groupe, *les Bergers*. En 1913, un nouveau

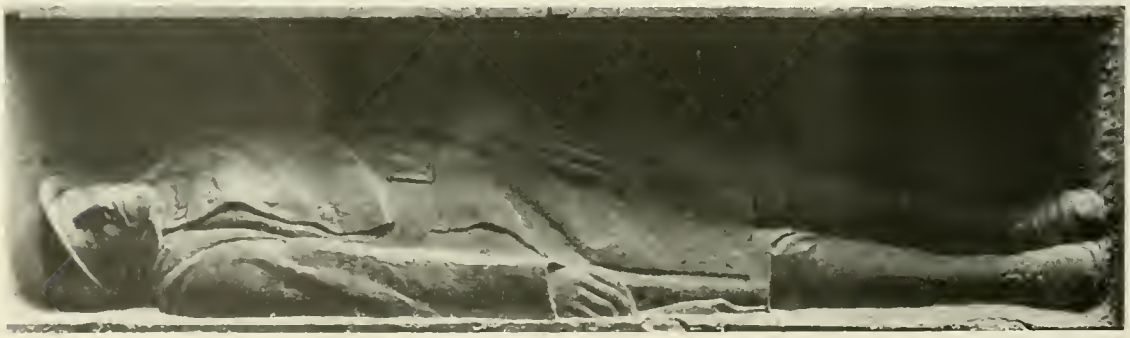
"Felicité". PAUL NICLAUSSE.

que Niclausse se plaît à sculpter ses Briards. C'est au repos, bien assis, les mains jointes ou posées sur les cuisses, le corps formant bloc, les yeux dans le vide. L'action, le geste prêtent au pittoresque. Mais c'est au repos que l'âme « affleure au visage » et que l'homme est le plus lui-même. Le corps apparaît alors tel que l'ont modelé la race, les années, les travaux les plus habituels; le visage détendu livre ses secrets. Or, ce sont ces secrets que veut surprendre Niclausse. Quand il sculpte un paysan assis, quand, sans généralisation préconçue ni prématurée, il élimine progressivement l'accessoire et l'accident, il n'a souci que d'atteindre à une vérité profonde. N'exprimant aucun effort et aucun sentiment transitoires, ses statues s'enveloppent de silence et prennent un aspect éternel.

groupe en plâtre, l'*Orphelin*, témoignait des recherches à la fois réalistes et décoratives de l'artiste : on ne le revit, réalisé en pierre, pour l'Etat, qu'au Salon de l'année dernière.

D'autres ont représenté la silhouette noueuse du paysan, courbé sur la terre, ou se redressant pour souffler, appuyé sur sa bêche ou sur sa charrue. C'est généralement au repos

C'est liées à l'architecture et prenant appui sur elle qu'on voudrait voir ces figures tranquilles. Certes Niclausse saurait animer la pierre sans troubler la sérénité d'un mur. Ses groupes ne s'expliquent d'ailleurs pleinement que dans un ensemble architectural. Rappelons-nous ses *Bergers*, œuvre dont on admirait chaque



Détail du Monument aux Morts de Verneuil-l'Etang (Seine-et-Marne). PAUL NICLAUSSE.

Monument aux Morts de Faremoutiers (Seine-et-Marne). PAUL NICLAUSSE.

morceau, mais dont la composition divergente laissait pourtant une inquiétude (*Art et Décoration* 1911, I, p. 186): si les bergers se tournaient le dos, rêvant chacun de son côté, assis sur un tertre, adossés au même tronc d'arbre, avec un chien à leurs pieds, c'est qu'ils ne formaient que deux des branches d'une fontaine dont le plan dessinait une croix. Pourquoi, dans un autre groupe (*Art et Décoration*, 1913, I, p. 195), l'affrontement symétrique d'un paysan et d'une paysanne, l'un tenant une chèvre par le cou, l'autre suspendant *l'Orphelin* aux mamelles de l'animal? C'est que, dans l'esprit du sculpteur, *l'Orphelin* devait s'inscrire sous un arc surbaissé, au haut d'un portique et former, en quelque sorte, un haut-relief à deux faces.

« Imagier » sans « maître-d'œuvre », Niclausse rêve, depuis 1912, d'une glorification plastique du *Foyer*, pour quelque Maison du Peuple idéale : les vieux, les adultes, les enfants, rapprochés sous le manteau et dans la douceur d'une haute cheminée, au fond d'une salle commune. Avec l'aide de mécènes amis, il a entrepris la réalisation de ce grand projet. Et cette fois encore, si le sculpteur a élevé ses humbles modèles à la dignité de symboles, c'est, comme l'écrivait le regretté Emile Moselly, sans effort apparent, par la seule vertu de l'observa-

"Mélina". PAUL NICLAUSSE.

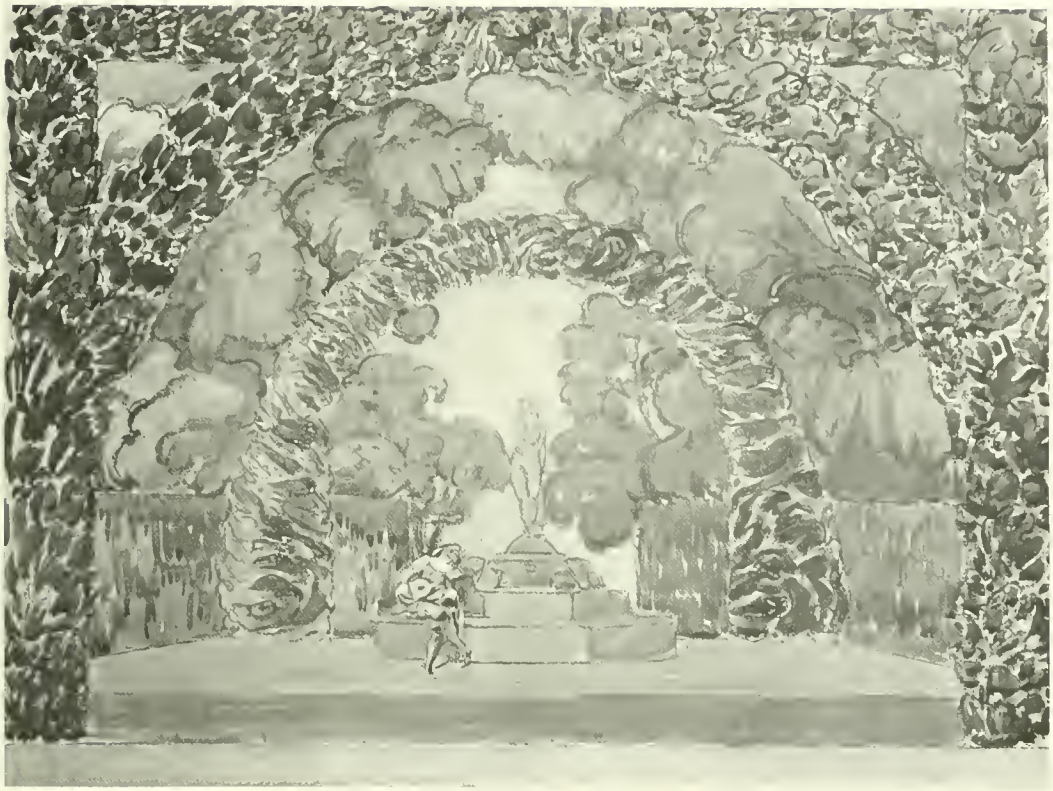
tion loyale et de la probe exécution. Une des figures du *Foyer* comptera sans doute parmi les créations les plus saines et les plus fortes de la sculpture française en ces dernières années : c'est cette jeune briarde assise dont les joues lisses, le cou d'un modelé pur et ferme et la robe tout unie, gonflée par un corps robuste, reçoivent la caresse de la lumière, comme un beau fruit mûrissant.

Mais la guerre a bouleversé le foyer. Le Bisset a vu le flux et le reflux de l'envahisseur. Pendant des mois et des mois, le hameau a vibré au grondement du canon. Quand Niclausse reprit la glaise et l'outil, ce fut pour payer son tribut à ceux qui jamais plus ne reviendront s'asseoir dans la famille briarde. Il l'a fait avec le désintéressement qu'on pouvait attendre de lui et, dans l'exécution de trois monuments aux morts, destinés à de petites communes, il a apporté l'art sobre et profondément humain qui rayonne dans toutes ses œuvres.

A Faremoutiers, un bas-relief, en pierre d'Euville, évoque, sans déclamation, la veillée poignante autour du héros gisant. A Verneuil-l'Etang, c'est une simple stèle, ornée de lauriers, où dort pour toujours le jeune soldat. Au village de Saint-Augustin, c'est un faisceau de quatre colonnes, dont le chapiteau porte, pour tout symbole, une tête de soldat expirant et un masque de femme où se reconnaît le « Souvenir ».

LÉON DESHAIRS.

" Le Berceau ". PAUL NICLAUSSE.
— Médaille légèrement réduite —



Projet de décor (non exécuté) pour les Uns et les Autres.

MAXIME DETHOMAS

Décorateur de Théâtre

Je n'ai pas dessein de louer Maxime Dethomas dessinateur, dans une revue dont les lecteurs ont eu souvent l'occasion d'apprécier sa personnalité et son robuste talent.

Il y a un Dethomas moins connu, qui se révéla à nous, à lui-même peut-être — grâce à la perspicacité de M. Jacques Rouché, lors des première manifestations du Théâtre des Arts en 1912 — je veux parler de Dethomas décorateur.

Il est vrai qu'à une formule nouvelle, il fallait des hommes nouveaux et le décor de théâtre était alors en pleine transformation. Jusque vers 1910, et depuis toujours, il était resté entre les mains de spécialistes, artisans souvent peu cultivés, qui, de génération en génération, se transmettaient les petits secrets du métier, les petits tours de main plutôt, grâce auxquels un apprentissage rationnel permettait, pour peu que quelques dons naturels s'y ajoutassent, de dessiner et de peindre, aussi bien que les maîtres, soit un feuillage soit une architecture et que pourrait synthétiser cette réponse d'un décorateur, neveu de son maître, à un directeur exigeant : « Ma prison ne vous plait pas, elle est cependant conforme à celle du répertoire : je fais les prisons comme mon oncle m'a appris à les faire. »

C'est d'Orient que nous vint la lumière avec les Ballets Russes, n'en rougissons pas. Félicitons-nous plutôt d'avoir si rapidement compris la leçon, en dépit des cris indignés

Costumes pour Les Frères Karamazow.

Costumes pour Les Dominos.

MAXIME DETHOMAS.

Décor pour Le Carnaval des Enfants. MAXIME DETHOMAS.

poussés par les tenants de la vieille école. Félicitons-nous aussi d'avoir si tôt échappé aux outrances qui eussent justifié la qualification de snobisme sous laquelle on voulut accabler les novateurs.

Il s'agissait, en somme, de confier à des peintres le dessin du décor et de laisser au décorateur le soin de transposer du chevalet à la scène le tableau dû à l'artiste. Collaboration délicate où la compréhension intelligente du transpositeur devait s'allier à la connaissance approfondie des ressources dont dispose une scène de théâtre, où l'artiste lui-même avait à plier son talent à de certaines conventions, nécesssaires, pour ne pas rendre impossible l'adaptation scénique.

Mais si les Ballets russes réalisaient la fusion des arts plastiques et rythmiques, il convenait d'essayer chez nous d'appliquer les mêmes théories à la comédie et au drame. L'action du ballet n'est pas toujours nettement précisée, elle se dilue souvent dans une poésie vague, ce qui laisse au décorateur une grande liberté. Il n'en est pas de même pour la comédie et le drame qui, par leurs caractères bien définis, limitent le domaine d'expression de l'artiste, l'obligent à une concentration difficile, disciplinent ses élans.

Dethomas, avec une aisance sans pareille, s'adapta de suite à un art qui, la veille, lui était étranger, mais auquel sa personnalité d'artiste qui voit grand le prédisposait singulièrement.

Son goût très sûr le fit instinctivement se garder des exagérations où devaient tomber certains de ses continuateurs et, s'il sut oublier ce qu'il avait toujours vu sur les scènes de théâtre, il ne pensa jamais que l'originalité consistât à prendre exactement le contre-pied des œuvres du passé.

Dans son œuvre théâtrale, toujours logique et admirablement équilibrée, la perspective

Costumes pour Thesee. MAXIME DETHOMAS.

garde ses droits bien qu'elle soit simplifiée à l'extrême. Le calembour absurde que constitue, chez les ultra-modernes le renversement systématique de cette grande loi élémentaire doit lui sembler le fait d'une recherche d'originalité fort puérile.

Les *Dominos*, que lui confia M. Rouché au Théâtre des Arts, sont et resteront une des manifestations les plus significatives des nouvelles tendances de la décoration théâtrale. On n'a jamais fait mieux dans une note tout ensemble somptueuse et sobre. Pour la première fois, osons le dire, la mise en scène offrait à la critique les mêmes éléments de discussion qu'une toile de salon, voire de musée ; le décor montait en grade. La technique était des plus simples, d'ailleurs, comme dans toute œuvre vraiment complète : subordination du fond aux personnages, graduation méthodique des effets dans les notes nouvelles de couleur produites par l'entrée des figures mouvantes, tout le secret de l'artiste est là.

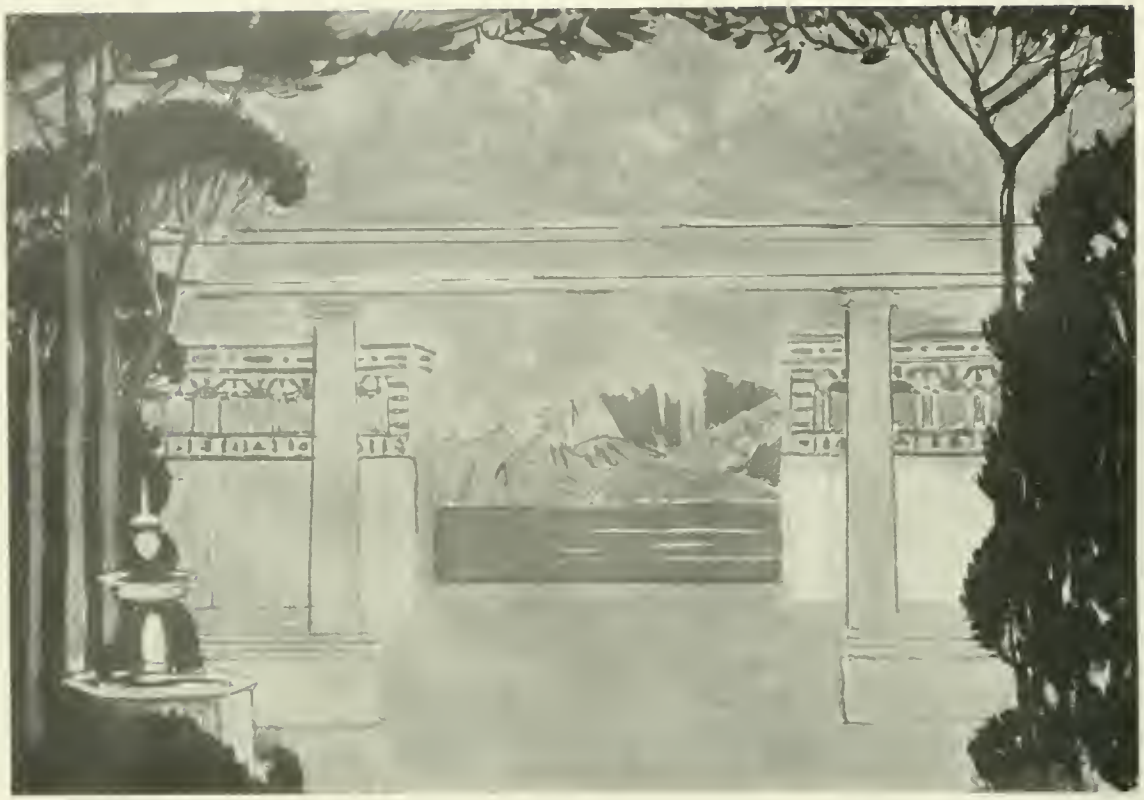
Encore y faut-il le tact et la retenue d'un

homme de goût. Le soin avec lequel Dethomas sait éviter l'effet tapageur et facile des complémentaires, le choix des contrastes graves, l'emploi judicieux des matières constituant les costumes (qui ne se rappelle cette hardiesse heureuse qui lui fit adopter la toile écrue pour les costumes du *Mariage secret* de Cimarosa, monté l'an dernier au Trianon-Lyrique par M. Masson ?) tout ce que nous lui connaissions de qualités fut par lui approprié à cette nouvelle application de son vigoureux talent.

Et la formule était si définitive qu'on put voir un peintre de tendances pourtant bien différentes, M. Valdo Barbey, en user avec succès dans les décors des *Sept Chansons*, œuvre curieuse, trop vite disparue de l'affiche de l'Opéra. — L'esprit de simplification dans la ligne et dans la couleur, la subordination des personnages aux fonds qui leur étaient destinés, créèrent pour les spectateurs une émotion d'art de la plus rare qualité.

Mais si *les Dominos* frappèrent tout particu-

Costumes pour Goyescas. MAXIME DETHOMAS.



Décor pour Salome. MAXIME DETHOMAS.

lièrement par leur unité et leur richesse harmonieuse, ils ne représentent qu'une partie de l'œuvre de Maxime Dethomas, décorateur. *Le Carnaval des Enfants* qui constitua avec *Le Sicilien ou l'amour peintre*, joué dans les décors et avec les costumes de Drésa, le spectacle d'ouverture du théâtre des Arts et qui eut un si grand retentissement, fut au point de vue de la mise en scène une œuvre absolument remarquable. On trouva les mêmes grandes qualités dans *Les Frères Karamazow*. La difficulté était, ici, plus grande. Le thème des *Dominos* donnait prétexte à mille variations colorées, à une fantaisie extrême, à une liberté agréable. Le tragique des *Frères Karamazow* obligeait le décorateur à une discipline sévère, à la recherche d'harmonies sourdes, profondes. Il s'agissait d'accuser le caractère d'un drame âpre, qui se déroulait dans des intérieurs modernes et dont les personnages ne prêtaient par leurs costumes à nulle fantaisie facile. La réalisation de Dethomas fut si parfaite et si complete qu'elle reste une des œuvres maîtresses de la décoration théâtrale et n'a jamais, depuis, chez nous, été égalée.

Pour le Théâtre des Arts, Dethomas exécuta encore les décors et les costumes de *Niou* en recherchant des effets simples, des accords mineurs. Ces neuf tableaux suggéraient l'atmosphère terne, volontairement effacée de ce drame. Le troisième notamment — petit salon à papier bleu avec bordure foncée, chaises et fauteuils recouverts de peluche bleue, bibliothèques noires surmontées de deux bustes de plâtre — créait des contrastes curieux, atténués par le ton général en grisaille. La progression de la couleur suivait parfaitement la progression du drame.

Pour *Thésée* de Lully, Dethomas brossa un magnifique décor d'architecture, dans un jardin d'une suprême élégance qui convenait bien aux évolutions des personnages, dieux descendus de l'Olympe, héros nobles et gracieux : Bellone au magnifique panache, Mars plus somp-

MAQUETTE POUR UN DÉCOR DE "SYLVIA"

par MAXIME DETHOMAS

tueux que terrible, Bacchus digne de son ivresse, Vénus aux chairs savoureuses habilement offertes, sylvains, bacchantes et villageois adaptés aux élégances du grand siècle.

Le décor des *Éléments*, ballet de Destouches, au lieu — comme il est d'usage — de ramener l'intérêt vers le centre occupé par un autel, le reportait sur les côtés où se révélait la belle harmonie d'une campagne antique. Quant aux costumes, ils étaient réalisés suivant la conception qu'on avait de l'antiquité au XVIIIe siècle.

Pour le Théâtre des Arts, Dethomas composa en outre les maquettes du *Festin de l'Araignée*, des *Deux Versants*, et de *Trampagos* de Cervantès.

Lorsque M. J. Rouché prit la direction de l'Opéra, il fit de nouveau appel à Dethomas pour reconstituer des pièces du répertoire et le chargea de l'exécution de plusieurs mises en scène : *Mademoiselle de Nantes, les Virtuosi de Mazarin, le Roman d'Estelle, la Fête chez la Pouplinière, Les Abeilles*, ballet de Stravinsky, *Prométhée* de Gabriel Fauré, *Adélaïde ou le langage des fleurs* de Ravel, *Rebecca* de César Franck (1917) enfin *Sylvia* et *Goyescas* (1920). Toutes ces œuvres révèlent cette recherche de simplicité dans les lignes des paysages, d'harmonie sobre et délicate dans les couleurs, ce sens de la composition décorative, qui constituent l'art robuste et raffiné à la fois, de Dethomas.

Hérodias (Salomé). MAXIME DETHOMAS.

Musicienne (Salomé). MAXIME DETHOMAS.

Entre temps, d'autres théâtres lui avaient confié des mises en scènes. C'est ainsi qu'il exécuta des décors et des costumes pour *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt, et *Marie-Magdeleine* de Mœterlinck, au Châtelet (1912) ; pour *La jeune fille aux joues roses* de François Porché, au Théâtre Sarah-Bernhardt (1920) ; *l'Aragonaise* de Gailhard, et le *Mariage secret* de Cimarosa, au Trianon-Lyrique (1920) ; *l'Antre des Gnomes* de Debussy, à l'Olympia

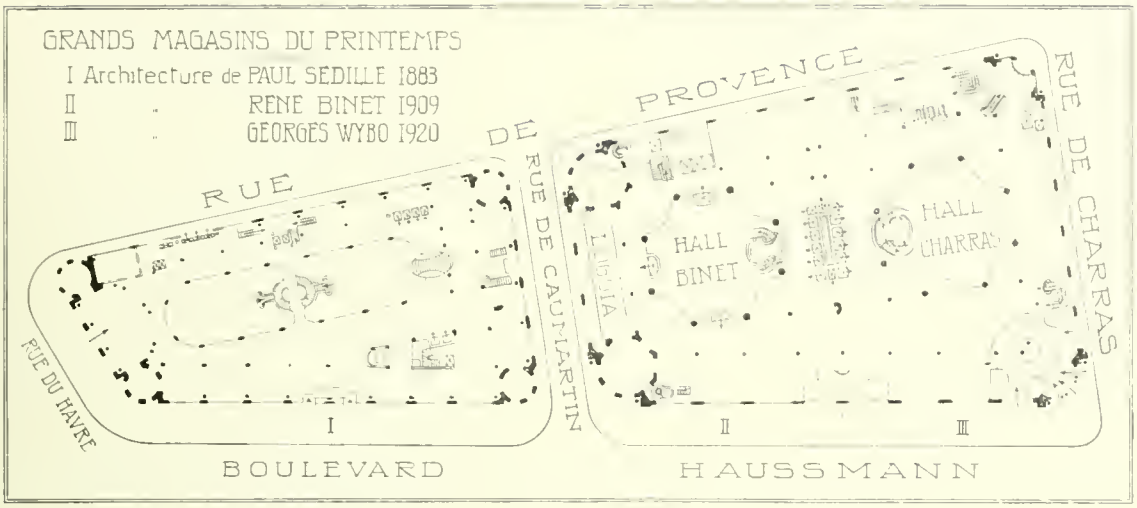
Décor pour Sylvia MAXIME DETHOMAS.

(1920), et *Colomba* d'Henri Büsser, au Casino de Nice (1921).

Puisque, fidèle à ses admirations et n'oubliant pas avec quel succès il avait fait appel à Maxime Dethomas aux temps héroïques du Théâtre des Arts, M. Rouché s'est attaché ce précieux collaborateur dès le jour où il a pris la direction de l'Opéra, souhaitons qu'il lui confie bientôt l'exécution, sur notre grande scène lyrique, d'un ensemble où l'artiste puisse manifester pleinement toute sa science et tous ses dons.

GEORGES MOUVEAU.

Faunes Sylvia). MAXIME DETHOMAS.



Plan des anciens et nouveaux Magasins du « Printemps »

LE « PRINTEMPS »

Que penserait aujourd'hui le consciencieux René Binet de son Magasin, qu'il n'eût pas la joie de parachever et qui, marqué, semble-t-il, comme le fut la cathédrale de Cologne, par un mauvais génie, n'a jamais pu être terminé?

Plus indulgent pour lui que ne l'eût sans doute été le bel artiste défunt, nous n'insisterons pas sur des erreurs qu'il sût d'ailleurs rendre charmantes. Au lieu de ne les indiquer qu'à la fin, après les louanges, nous épuiserons d'abord, en une simple phrase — aride mais point du tout venimeuse! — ce que notre critique peut présenter d'amer. Aux colonnes énormes du rez-de-chaussée nous reprocherons de ne rien porter; aux colonnettes des petits dômes d'être mal espacées. La marquise, trop basse, coupe l'étage; les entrées se montrent d'un accueil peu facile; les taches bleues de l'extérieur paraissent trop dures à l'œil; la statuaire est insuffisante...

Mais qu'importe, puisqu'au « Printemps », la poésie de l'enseigne inspire le bon architecte, et qu'il s'y révèle tout artiste?

Comment va-t-il, lui si personnel, continuer la fine architecture du grand Sédille? Binet estime qu'une salle centrale montant de fond, indispensable pour l'éclairage et l'exposition des marchandises, ne peut être réalisée que sur plan carré : la grande verrière octogonale est donc trouvée.

Un pourtour vitré sur les trois rues; des points d'appui minuscules, c'est là tout le *parti* — comme parlent les techniciens — et c'est l'excellent parti.

De nouveaux règlements municipaux autorisent le développement des constructions. Binet les met à profit pour hausser les façades, monter ses tourelles, augmenter le volume de la salle centrale. Mais il sait ne pas écraser l'ancien bâtiment.

Restant quasi classique à l'extérieur, par tradition de Sédille, il y montre une sorte d'édifice de transition entre le style du premier maître et le sien propre.

D'ailleurs un admirable sens décoratif anime notre artiste. A l'intérieur, il sait se libérer de la plus heureuse façon. Sans faire fi de cette tradition, au nom de laquelle d'aucuns

Magasins du Printemps. BINET, architecte.

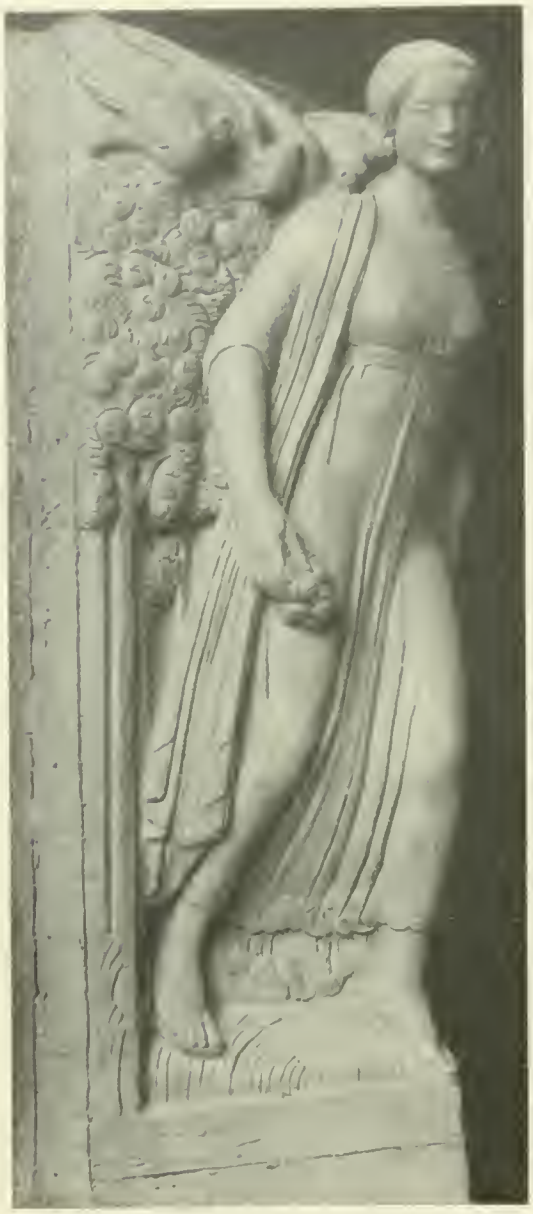
commettent tant de crimes contre le goût, Binet conçoit l'immense coupole transparente; bleus, violets et jaunes s'y unissent pour le ravissement de l'œil des acheteurs enfermés. Ainsi, à Ispahan, les bulbes opaques sont la grande joie visuelle des promeneurs de la ville.

Et les vitraux parisiens ne le cèdent en rien, comme magnificence, aux émaux de Chah Abbas. Pour les couleurs et la forme, les artistes modernes atteignent, s'ils sont privilé-

Grand Hall. RENÉ BINET, architecte.

giés, l'intensité d'expression de leurs devanciers. Il est indispensable de le rappeler souvent, nos contemporains ayant tendance à s'imaginer que l'architecture s'est figée avant notre époque.

Au « Printemps » les étages en galerie entourent le hall multicolore. De fer, de cuivre, de verre émaillé, de marbre, le décor, avec une sinueuse grâce, découpe les balcons forgés ou ciselés. Les encorbellements, à la fois ca-



Le Printemps. HENRY BOUCHARD.

pricieux et ordonnancés, les aériennes cages d'ascenseurs et leurs bennes légères, les retours étoilés des fermes supérieures, donnent l'impression d'un mouvement, d'une vie intenses de la matière et de la forme, en même temps que l'idée de puissance et de sagesse.

Les multiples richesses distribuées par les petites mains des étalagistes s'amoncellent sur vingt-cinq mètres de hauteur. Les productions admirables de l'Orient, celles des habiles artisans de *Primavera*, des fabricants de tissus, meubles et poteries d'aujourd'hui, y composent, grâce à la somptuosité du cadre, un incomparable ensemble.

Les aquarelles de Binet, lavées à Jérusalem, à Grenade, à Versailles, a Paris, donnent la clef de ses aspirations décoratives; d'où l'étincellement de sa mosaïque, flammée de tons vifs, coulée d'or.

Ce ne sont ni les parois de faïence de l'Alhambra, ni les Koubahs d'Orient, ni les diaprures du Grand Canal vénitien, ni les reflets des stalactites glacées des tritons aux bassins de la Concorde qu'il peint, en voyage ou à Paris. Non, obéissant à la chimie des couleurs qui se mêlent humides sur la palette et sur le papier, il y esquisse bien plutôt les futurs jeux de lumière de son incomparable verrière et, conscient de l'ambiance qu'il doit créer, les chatoyances de ses ors sur les velours et les satins.

Binet, amateur de rutilences et de truculences exotiques, adore aussi l'apaisant spectacle des bosquets et des prairies de France.

Comme ses devanciers, les subtils artisans de nos sanctuaires et de nos vieilles demeures, il compose d'ensemble. Mais comme eux, pour le détail, il se sert de la nature immédiate.

A leur mode, il cueille, au hasard de ses pas, une fleur modeste, analyse sa construction et sa silhouette. Quel charme il sait découvrir dans la courbe d'un pistil ou le volume d'un calice !

Les insectes, avec leurs jointures d'une mécanique de précision, si adéquates à leur rôle, le passionnent aussi. Il se plait à les examiner au miscroscope ainsi que les tissus végétaux aux gracieux polygones et aux harmonieux coloris. Ainsi interprète-t-il la méthode des maîtres du Moyen âge, en utilisant les facilités que la science contemporaine lui procure.

Il s'inspire alors de mille croquis rassemblés à l'atelier ainsi que des aquarelles aux tons précieux rapportées de ses enthousiastes randonnées. Comment, après de telles études, n'eut-il pas élaboré ce chef-d'œuvre, hélas ! aujourd'hui dévoré par le feu ?

Inconsciemment, les charmantes visiteuses savaient gré au décorateur — inconnu pour la plupart d'entre elles — du souci qu'il avait pris de leur plaire, sans souscrire à nul sno-

Esquisse pour la rotonde, rue Charras. GEORGES WYBO.

bisme. Binet a déjà magnifié la *Parisienne* avec Moreau-Vauthier, à la Porte de la Concorde, lors de la grande Foire de 1900. Il met tous ses soins, toute sa réelle valeur au service de l'œil affiné de la femme élégante lorsqu'il édifie ce prodigieux bazar : le « Printemps ».

Mais René Binet meurt avant d'achever son beau Palais d'Industrie. M. Georges Wybo le continue, aidé d'abord par Maurice Vincent, pieux élève de Binet qui ne peut poursuivre longtemps le rêve commun : il est tué en 1914 à Vauquois, dans la tranchée terrible.

M. Wybo possède, lui aussi, avec un goût personnel délicat, le sentiment de l'ordre.

Jadis, il peignit à l'Alhambra les mêmes motifs ornementaux que Binet. Ce travail parallèle détermina-t-il chez lui les mêmes impressions, les mêmes tendances? En tous cas, il comprit, sans tergiverser, que jeune, il devait d'abord refréner sa personnalité pour continuer son *ancien*. Très modestement donc, une fois son *parti* arrêté un parti bien à lui, par exemple il s'arme des documents laissés, par le prédécesseur, dans la pierre, le métal ou sur le papier.

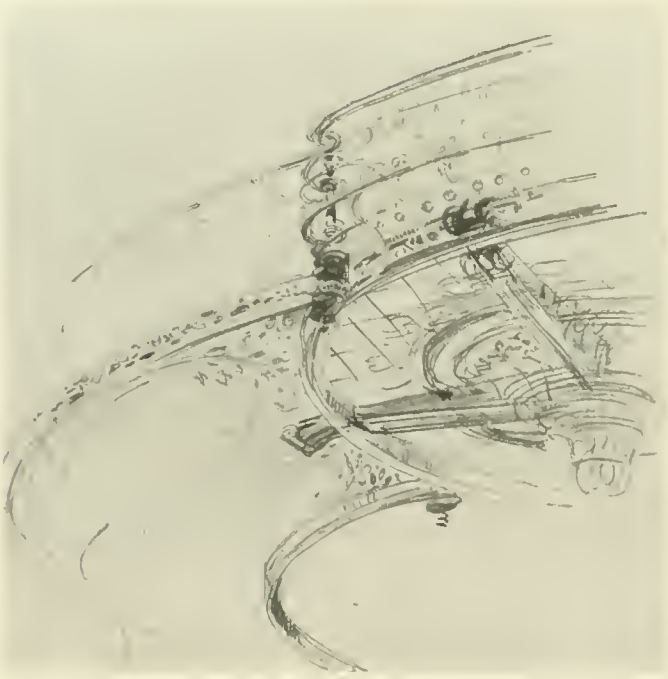
Et voici quel est ce parti : le rectangle jusqu'à la rue Charras est complété. Wybo termine le Magasin par deux tourelles *Binet* sur la dite rue. Il réunit quatorze ascenseurs en une cheminée unique au centre du monument. Enfin, il localise, en un point mort du terrain, les services privés, leurs escaliers et les toilettes du public.

Wybo revendique à juste titre l'économie de ce plan, intelligent, pratique. Mais s'il s'efface lorsqu'il s'agit des formes et des couleurs qui, affirme-t-il, sont de Binet, suivant de très près le document ancien, il ne peut, parfois, résister au précieux besoin d'innover. Il sait remonter la marquise, et dégager ainsi le rez-de-chaussée. L'entrée de sa tourelle devient franchement accessible ; il la décore de colonnes *Binet* qui portent, mais marque nettement sa propre volonté à l'intérieur de la rotonde qu'il crée. La suppression des ascenseurs du nouveau hall laisse mieux paraître les étalages superposés. Enfin, la statuaire est de premier ordre : Henri Bouchard sculpte les quatre nouvelles grandes figures.

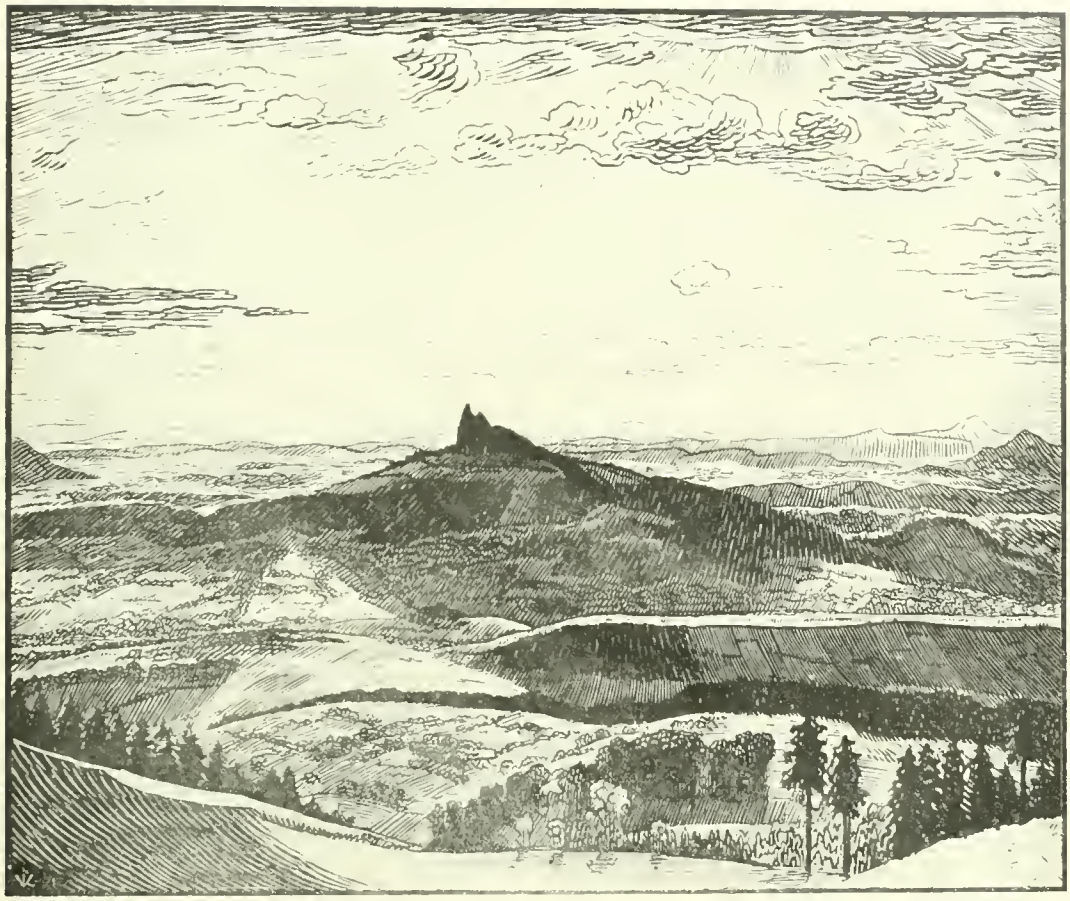
Après le sinistre, les actives fourmis reprennent leur labeur; sans repos, charpentiers et maçons reconstruisent le « Printemps ». Après eux viendront ferronniers, menuisiers et verriers. « — Toute la mosaïque translucide de « Binet est détruite, mais nous la refèrons nous « confie M. Wybo, car, encore cette fois, « nous ne serons que les fidèles exécuteurs du « maître. »

Remercions-le de ce digne effacement; nous retrouverons d'ailleurs autre part le beau talent du jeune architecte.

ADOLPHE DERVAUX.



Détail d'un balcon (dessin). RENÉ BINET.



Trosky (gravure sur bois). KAREL VIK.

Peintres-Graveurs Tchéco-Slovaques

(Association Hollar) [1]

Ils viennent du « cœur de l'Europe », de Prague « la ville aux cent tours », de Prague que Viollet-le-Duc, dans l'éblouissement de l'arrivée, comparait à « une de ces toiles de fond de l'Opéra sur lesquelles nos décorateurs à qui les monuments ne coûtent rien, accumulent les flèches aiguës, les palais, les grandes lignes de murs crénelés et les jardins. »

Ces artistes abordent tout : l'eau-forte, la gravure sur bois, la lithographie, la décoration du livre. Mais, si l'on trouve ailleurs des aquafortistes de même valeur, même supérieurs, on peut dire que leur manière de traiter le bois parait bien caractéristique et digne des plus grands éloges. Elle est franche, robuste, sans surcharge. De plus, on a l'impression de se trouver en présence d'artistes dont l'indépendance ne va pas sans forte initiation première activée par une direction très entendue.

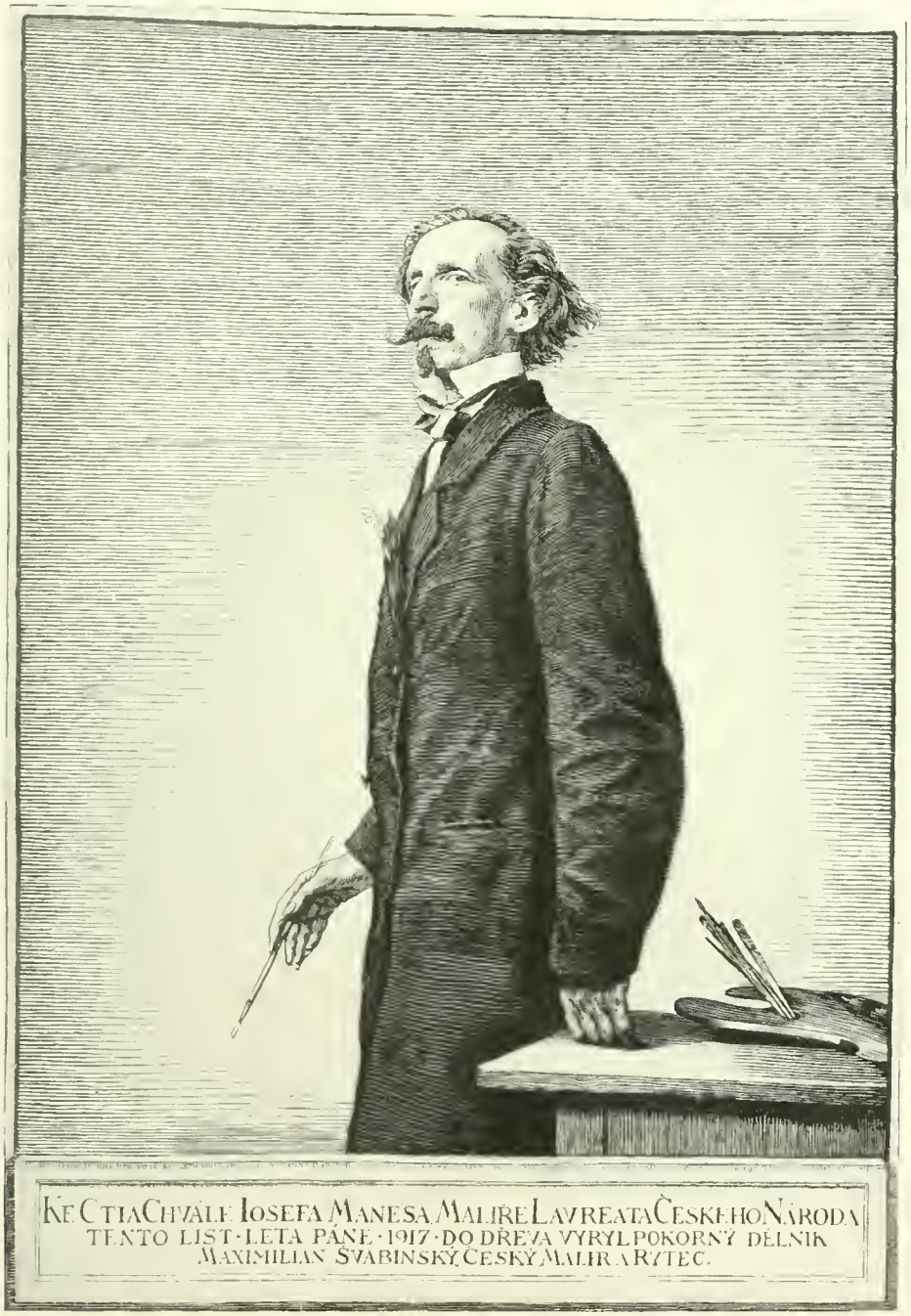
Ils avouent, du reste, celle d'un de leurs nationaux, Max Svabinsky, une sorte d'homme universel qui professe à l'école des Beaux-Arts de Prague et que sa participation à la présente exposition permet de pleinement apprécier. Il suffit d'ailleurs de voir le portrait de lui-même qu'il a gravé sur bois, à larges traits,

(1) Exposition au Cercle de la Librairie, novembre 1921.

Soir doré (gravure sur bois).

MAX SVABINSKY.

pour être fixé sur l'équilibre de ses facultés. Celui qui se présente est de physionomie intelligente : masque osseux, regard droit, observateur, sous le grand front qui emmagasine les sensations. Telle volonté, telle main. Et c'est pourquoi Svabinsky peut graver à la pointe sèche ou encore faire mordre par l'acide des portraits aussi expressifs que ceux du président Masaryk, du poète Sova, du romancier Alois Jirasek, ou celui de ces deux dames dont la sobriété de toilette, l'intelligence d'expression ont une parenté avec les



Portrait du peintre Joseph Manès (bois). MAX SVABINSKY

œuvres de Fantin-Latour. Mais j'aime plus encore les robustes effigies gravées sur bois avec une simplicité de moyens qui, loin d'atténuer la noblesse de leur tenue, ajoute plutôt à leur puissance d'expression. Un portrait du maître tchèque Joseph Manès (1821-1871), le rénovateur de l'art national qu'il libéra de l'influence de Dusseldorff est, entre tous, caractéristique. Tête relevée, cheveux rejetés en arrière, il est saisi, la brosse à la main, dans la fièvre du travail. Beaux traits avec cela et que Svabinsky eut, par ailleurs, l'occa-

La Sonate du Paradis, I (bois). MAX SVABINSKY.

sion d'héroïser en le présentant, à l'occasion d'une fête organisée en son honneur, de profil, la tête laurée, ainsi qu'on avait coutume d'honorer notre Ronsard auquel, ainsi paré, il ressemble quelque peu.

Les amateurs, les artistes qui entourent Svabinsky prisent en lui « une perception amoureuse et enflammée de la vie », et c'est ce sensualisme ardent qui, à leurs yeux, fait son originalité. Quoique la conception de l'esthétique féminine du centre de l'Europe ne soit pas tout à fait celle de notre Occident,

La Sonate du Paradis, III (bois). MAX SVABINSKY.

on perçoit très bien ce que les quatre grandes et nobles xylographies de la *Sonate du Paradis*, consacrées à la découverte de la Femme par l'Homme énivré d'amour dans le décor d'une nature puissante, ont d'ardent et de suggestif. La simplicité de la présentation, des formes amples et saines, un trait large, clair, parent ces estampes d'un sensualisme profond, quasi religieux, en même temps qu'éminemment décoratif. La planche II, non reproduite ici, exprime l'émerveillement de l'Homme au moment où lui est révélée la

Théâtre des Marionnettes. VLADIMIR SILOVSKY.

beauté secrète de celle que son désir appelle : une créature chaste dans sa nudité aux formes pleines, point très éloignée de la conception d'Albert Dürer. De la même race, est une *Cérès* née des morsures de l'eau-forte, dont l'ample beauté s'épanouit parmi une végétation luxuriante.

Appréciant le rôle de Max Svabinsky, comme professeur, le critique Arnost Prochazka a pu dire qu'il est « un initiateur et un meneur, mais non un subjugueur. » Lorsqu'on regarde les œuvres de ses élèves, rien ne parait plus vrai, surtout lorsqu'il s'agit de Vladimir Silovsky dont les estampes sont empreintes de si vive originalité. Et quelle acuité de vision, qu'il s'agisse de scènes inspirées par la vie de chaque jour ou de la portraiture d'une physionomie donnée. Point de meilleur exemple que le grand bois représentant le *Portrait du peintre O. Z.*, ici reproduit. Peut-on l'oublier? Si nous passons aux notations et compositions, même effet empoignant, et parfois avec des moyens déconcertants par leur simplicité. Ainsi arrive-t-il dans l'*Evacuation des Scories* où, au lieu de faire jouer la gamme des noirs comme il est de coutume, le graveur tire des effets d'abondantes réserves de blanc. Et ceci rend d'autant plus tragique le ciel sombre surplombant les grandes cuves qui vomissent leur charge de scories avec l'allure d'un branle de cloches déchaînées sur la terre désolée. C'est encore par le bois, et, cette fois, par le jeu des noirs qu'est rendu le saisissant caractère de ce *Théâtre de Marionnettes* qu'on croirait échappé de l'œuvre magnifique d'Alphonse Legros. Dans un halo de lumière enveloppant la scène minuscule, la Mort se dresse devant un fantoche, au grand effroi de jeunes visages, tout haletants dans la pénombre. Emploie-t-il l'eau-forte, la puissance d'évocation de Silovsky n'est en rien diminuée. Regardez le *Cirque*, *Halles*, ces coins de fonderies en activité donnant avec leur machinerie, la fusion des métaux, l'abondance des globes électriques, des effets à la Piranesi. Mais la *Salle d'attente de 3e classe*, avec sa faible lumière tombant sur la lassitude

Portrait du peintre O. Z... (bois). VLADIMIR SILOVSKY.

du cercle de voyageurs, assoupis autour de la jeune femme du premier plan que l'inquiétude tient éveillée, est une des plus émouvantes parmi les planches de cette série.

Auteur d'une belle pièce : *En allant au marché*, puis d'évocations de gens au travail, ainsi *La Construction*, *La Sortie*, l'aquafortiste Alex a aussi gravé une scène satirique pleine de couleur qui fait songer aux misères présentes de la Russie : *Peuple libre*, est un tohubohu d'humanité en délire, dont le caractère rembrancesque se complique d'inventions à la de Groux.

Le fondateur de l'association Hollar est T.-F. Simon, cet excellent graveur qui habita longtemps Paris et dont le nom est familier aux habitués de la galerie Georges Petit. Ses grandes planches en aquatinte comptent, en effet, parmi les meilleures qui aient sollicité, puis conquis, la faveur du public. Telles de celles que l'on trouve ici sont de vieilles connaissances, ainsi *Bric-à-brac*, *Marchand d'oiseaux*. Mais ce qui intéresse plus encore, parce qu'à l'habileté du graveur s'ajoute le charme du décor, ce sont les aspects monumentaux de Prague : ainsi le *Pont Charles IV*, en hiver, dont T.-F. Simon donne l'image, ici à l'aquatinte, là sur bois ou à l'eau-forte.

C'est une nouveauté pour nous que de rencontrer le graveur Jacomir Stretti-Zamponi.

Couturière (bois). KAREL TONDL.

Egalement familier de l'aquatinte, il expose des pièces qui, par l'originalité de la présentation, la justesse (toute nouvelle dans ce procédé) des valeurs, la perfection des tirages, approchent les estampes japonaises tout en conservant ce sentiment du volume, de la perspective aérienne, qui est une conquête toute occidentale. La *Vue du château royal Hradcany* avec son gros arbre chargé de neige dont la masse accuse l'éloignement des arrière-plans; l'*Ancienne vue* du même château silhouetté à l'aide d'un transparent camaïeu d'encre de Chine au delà de la rivière que l'on voit couler, s'étendre et former miroir, me semblent supérieur dans le sens artiste à tout ce qui a été exécuté jusqu'ici en gravures en couleur. C'est surtout comme lithographe que s'impose son parent Viktor Stretti qui, lui, a été chercher certaines de ses inspirations à Ostende et à Londres. Un autre curieux lithographe, Hugo Bœttinger, a tracé avec élégance de gracieuses figures de danseuses rythmant une poursuite suivant la méthode de Dalcroze.

L'un des plus originaux graveurs sur bois du groupe, Karel Tondl habite à l'ordinaire Paris. Mais cette transplantation ne semble pas avoir eu d'influence sur sa vision, demeurée profondément personnelle. Quels lumineux petits tableaux sont ses estampes! Voyez plutôt *la Couturière*, le portrait de l'artiste silhouetté sur un fond de bibliothèque et, dans un autre ordre d'idées, la magie d'un *Paysage d'hiver* où la neige et l'inondation luttent de blancheur parmi les verdures minoyées; ou encore *la Cascade* dont les blancs jouent si heureusement. J'aime aussi les bois, si francs, de Karel Vik: la lumière y règne parmi les noirs veloutés. Ces paysages tchèques ont vraiment de la parenté avec nos monts d'Auvergne et il est telle planche, *Motif de Kadan*, qui présente la saine joie d'un paysage de Daubigny, tandis que *Trosky* se pare de la ferme beauté d'une vision à la Th. Rousseau.

Arthur Mayer épris des spectacles de la glèbe les exprime sur bois selon la robustesse de notre Paul-E. Colin. Mais touche-t-il au cuivre, sa pointe trouve des délicatesses extrêmes pour rendre le charme des *Bords de la rivière Jizera*. C'est également la vie des champs qui inspire Arno Nauman et Richard Lauda dont *Les Foins* et *La Moisson* se rapprochent de la vision et des formes de Camille Pissaro.

Des bois fantomatiques curieusement taillés, du sculpteur Fr. Bilek, des impressions en couleurs évoquant la vieille Bohême, de Bohumier Jaronek, des eaux-fortes et pointes sèches d'Alois Moravec, des interprétations de Dante dues à Jan Konupek, enfin des eaux-fortes de Mlle Zdenka Braunerova inspirées par le vieux Prague, complètent les envois de l'Association Hollar.

∴

Un choix de livres tchèques — composition, illustration, reliure — s'ajoute à l'exposition d'estampes du Cercle de la Librairie. Ils sont assez nombreux pour prouver que l'art du livre est en Tchéco-Slovaquie en pleine renaissance. A celle-ci contribuent d'ailleurs plusieurs des artistes déjà cités. Et

Le Berger (bois). ANTONIN MAJER.

n'est-ce pas naturel, puisqu'un de leurs meilleurs modes d'expression est le bois, auxiliaire par excellence de la typographie. Les ouvrages présentés révèlent que, là-bas, les artisans du livre ont, comme ici Pelletan et son école, le plus grand souci d'accorder le caractère avec l'esprit du texte, mais ils témoignent en plus du désir de faire valoir l'ornement par l'emploi d'un papier propre à l'avantager, soit par le grain, soit par la teinte. Ils pensent avec raison, que le beau livre sera, non pas forcément celui que l'on tirera sur de coûteux Chine ou Japon, qui donnent d'ailleurs, souvent, des résultats inférieurs à ceux obtenus sur velin ou vergé, mais celui dont le papier détachera le mieux texte et images tirés en vue du meilleur effet, en noir, sanguine, vieux vert ou bistre.

Parmi les impressions les plus réussies, je citerai celles qui ont été ordonnées par Frantisek Kysela. Selon le caractère même des ouvrages, il sait être tour à tour traditionniste ou novateur. C'est ainsi qu'il se montre classique dans la meilleure acception du terme dans un petit volume consacré à l'histoire de la ville de Prague; fantaisiste comme l'esprit

En allant au marche (Eau-forte). A.-J. ALEX.

même de l'écrivain qu'il interprète, Jules Laforgue, dans la moralité de *Pierrot* parée d'ironiques et riches enluminures inspirées des Ballets russes ; puissamment archaïque, enfin, dans la décoration d'un tragique *Venceslas* d'Arnosh Dvorak. Mais c'est surtout un certain petit *Jean Huss* qui est révélateur de ces accords de papier et d'impression que je louais tout à l'heure. Parmi les publications de Zdenek Kratochvl il faut retenir l'*Album des mois*, enrichi de figures gravées et tirées en couleurs avec un goût infini. Mais de tous ces décorateurs du livre, il n'en est pas de plus fécond que V.-H. Brunner. Son œuvre, déjà considérable et qui s'étend à la typographie, à l'illustration, à la reliure jusqu'à la décoration des feuilles de garde, mérite d'autant plus l'attention qu'il est signalé par ses émules comme le plus technique « par le sentiment et le procédé ». Pour la décoration des cuirs de ses reliures, notons qu'il utilise avec bonheur ces ornements géométriques ou floraux dont les rustiques brodeurs de son pays nous révélèrent naguère la beauté.

Des livres composés et décorés par J. Benda, Method Kalab, A. Kaspar, Alois Moravec, A. Novak, S. Tusar, Karel Vik, Z. Braunerova, complètent très heureusement ce remarquable ensemble d'éditions valant plus par la tendresse et l'intelligence qui présidèrent à leur établissement que par les mérites extérieurs de l'odieux papier de luxe — de faux luxe — si en honneur dans un pays que je connais bien.

CHARLES SAUNIER.

Grand plat (terre vernissée). A. MÉTHEY.

LES DERNIÈRES ŒUVRES DE MÉTHEY

L'essentiel a été dit — et ici même — sur André Méthey.

Au lendemain de cette exposition de 1909, à Galliéra, où commença le renom du grand potier, Etienne Avenard a exprimé, avec une conviction raisonnée, ce que cet incomparable réveil de la couleur avait de puissant et de fécond. Il a montré Méthey s'essayant dans les grès, dans les porcelaines, dans les faïences stannifères, et arrivant de lui-même à cette technique de la terre vernissée qui convenait excellemment à son tempéramment et lui ouvrait un champ d'expérience pour ainsi dire sans limites.

Il n'y a pas rupture entre les œuvres de cette époque et celles que l'artiste a créées dans les dernières années d'une vie trop brève. Dans les vitrines de Galliéra, où le goût averti d'Emile Lenoble les a groupées cet hiver, sans autre dessein que de composer un ensemble fait pour le plaisir des yeux, l'harmonie est complète. Tous ces enfants du génie de Méthey ont des traits communs qui les apparentent.

Il est plus délicat de faire ressortir en quoi ils diffèrent.

A mesure qu'il avançait dans sa carrière, Méthey voyait plus grand. Il rêvait d'œuvres céramiques démesurées, de vues des Mille et une Nuits, de revêtements de mosquée, de statues grandeur nature, de cheminées monumentales. Mais en même temps que son imagination l'entraînait à ces tours de force dans l'art du feu, où l'imperfection de ses techniques se trouve parfois fâcheusement soulignée, son sens de la couleur s'affinait dans les petites pièces. Sa belle débauche de tons du début apprenait à s'adoucir dans des re-

cherches d'harmonies d'une saveur contenue, avec une science des valeurs qu'il devait pour une bonne part à ses amis, les peintres d'avant-garde, mais qu'il avait fait sienne en l'appliquant au décor de l'émail. Aux larges à plat volontairement heurtés, il substituait des jeux adroits de nuances, faisant valoir un bleu profond par un bleu plus clair, un rouge par un vieux rose, un jaune par un orange éclatant, rapprochant un ton franc d'un ton rompu : toute une orchestration savante.

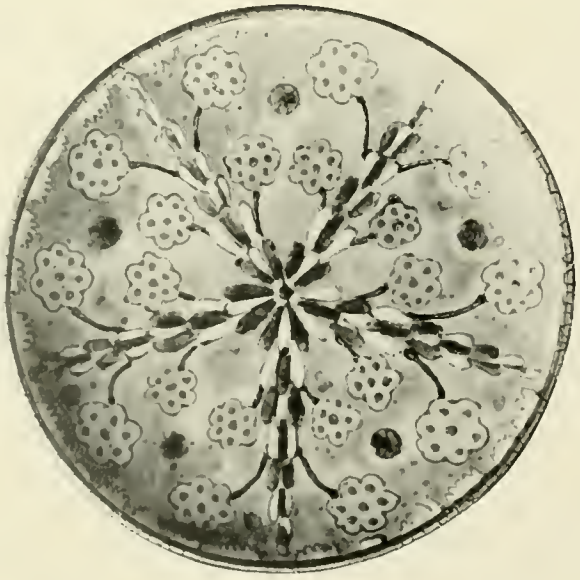
L'évolution est encore plus marquée dans le décor, où Méthey introduit hardiment la figure humaine et les représentations d'animaux. Le côté plastique avait toujours tenu une place dans son œuvre. Sa nature, d'une impressionnabilité que la maladie avivait encore, l'avait rendu aussi sensible aux influences de ses amis sculpteurs que de ses amis peintres. Il modelait autant et plus peut-être qu'il ne peignait. Pas une surface lisse dans ses pièces. Il creuse l'argile, il grave l'engobe, il mélange les émaux avec des terres pour donner des reliefs, il cerne des tons avec tubages aussi accusés qu'une mise en plomb.

Aussi quand il imagine d'incorporer des êtres vivants à son décor, c'est une floraison de formes et de mouvements. Des guerriers nus chevauchent des coursiers lancés à la poursuite de gazelles, comme dans l'art persan, des danseurs conduisent des taureaux sacrés, comme à Mycènes. Sur la panse des vases ou le marli des plats s'agitent des chèvres, des lapins, des bandes de cerfs. Aucune de ces figures ne fait hors-d'œuvre. Elles sont partie intégrante du décor floral ou géométrique.

Certes, un tel décor n'est pas une entière nouveauté. Au cours des âges que de formes vivantes les céramistes ont déroulées sur leurs vases ! J'ai parlé d'art persan, d'art mycénien. J'aurais pu rappeler les potiers grecs, les maîtres de Rhodes, les majoliqueurs italiens et surtout les émailleurs limousins du XVIe siècle dont certaines coupes du céramiste du XXe siècle évoquent invinciblement l'Olympe en grisaille. Mais toutes ces influences se noient dans un véritable torrent d'invention. Méthey reste lui-même, même quand il s'inspire d'un devancier.

Regardons-y de près, d'ailleurs. Nul plus que le potier d'Asnières ne fut de son temps. S'il reflète un art, c'est celui de maintenant celui de Renoir, de Maurice Denis, de Matisse, de Derain, de Friesz, d'autre encore dont j'hésite à rapprocher les noms tant leurs manières diffèrent. Comme eux il est épris de construction et de volume, et, conclusion en apparence paradoxale, c'est dans l'éblouissante palette de ses terres vernissées que se découvrent peut-être le mieux les conquêtes nouvelles de la jeune peinture française.

HENRI CLOUZOT.



Plat (terre vernissée). A. MÉTHEY.

POTERIES VERNISSÉES

par André METHEY

(Collections de M. Hebrard, de Mme Gompel, de M. Schiff et du Dr Tzanck).

LES DESSINS DE FRANÇOIS GUIGUET

Quand on regarde un crayon de François Guiguet, on sent tout de suite qu'on est en face d'un crayon français. Volontiers, on pense aux plus purs de nos maîtres : à un Lépicié, par exemple. Même vérité simple dans le choix des poses, même expression vivante dans les visages, même travail léger et décisif de la pointe. Les modèles sont surpris dans un mouvement familier, rapide, qui n'a rien des conventions d'atelier. Les portraits sont traités sobrement, un peu à la manière des vieux portraits français de l'école des Clouet ou des Dumoustier.

François Guiguet a toujours été grand dessinateur. Il ne peint pas un tableau sans l'avoir fait précéder de nombreuses études. Il ne fait pas un portrait sans avoir auparavant cherché au crayon, à maintes reprises, l'attitude, la mise en page, l'expression. A vrai dire, il prend à cela un plaisir extrême. Il aime le dessin pour lui-même. Toute occasion d'avoir le crayon en main lui est bonne. Il a couvert de griffonnis, de croquis, de travaux très poussés, des milliers de feuillets. Les collectionneurs ont emporté les plus décisifs. Ainsi se sont dispersés aux quatre coins de France, tant d'essais charmants qui sont des réussites.

Depuis toujours, Guiguet crayonne. Quand il habitait place Ravignan, il pouvait, de son atelier, voir les ménagères du quartier assises sur le banc. Il en profitait pour tracer vivement leurs silhouettes. Ça été le point de départ d'un fort bon tableau. A la campagne, dans l'atelier de menuiserie familial, François Guiguet faisait de même : il notait l'attitude des ouvriers maniant le rabot. Puis il trouvait dans sa famille, en ses jeunes nièces, les meilleurs des modèles.

Nous les avons vu grandir toutes deux. En

Collection de M. A. Fourreau. F. GUIGUET.

Collection de M. Ch. Saunier. F. GUIGUET.

voici une, poupon encore, sur les genoux du grand-père. Il n'y a là que l'essentiel. Un pareil modèle ne pose pas. Il faut saisir au vol l'attitude et la moue; et il faut noter cela en quelques coups de crayon rapides. Force est de voir juste, de réaliser rapidement. Ainsi François Guiguet s'entraîne à noter avec agilité des mouvements et des jeux de physionomie. Il en tire grand bénéfice dans son dessin comme dans sa peinture. Entre 1900 et 1905 il aura sans doute brossé ses toiles les plus expéditives, telle cette frimousse d'enfant que conserve maintenant le Luxembourg. Plus tard, les bambines seront devenues fillettes et lui fourniront de nouveaux prétextes à variations de pointe ou de pinceaux : tous ceux qui ont suivi François Guiguet, se rappellent sans doute de sa délicieuse *Fillette à la capucine*.

Voilà comment Guiguet est devenu peintre d'enfants. Il n'a pas été que cela. Rentré à Paris, il a cherché de nouveaux prétextes à crayonner. Il a observé des couseuses, puis des musiciens, et surtout des violonistes et des violoncellistes. Entre temps il s'appliquait plus posément à l'étude de la figure humaine; il cherchait des modelés serrés, très poussés. Un portrait de femme, exécuté il y a une vingtaine d'années, montre déjà Guiguet en pleine possession de ses moyens et peut faire pressentir tout ce qu'il fera plus tard. Par l'intensité de l'expression, par la sobriété volontaire du modelé, Guiguet évoque vraiment là nos vieux maîtres de la fin du XVIe siècle. Mais en même temps, il faut noter l'emploi exclusif comme moyen de modelé, de la hachure. C'est ce moyen en effet, que Guiguet va perfectionner de plus en plus, et pousser jusqu'à ses extrêmes limites dans ses œuvres les plus récentes.

Le trait puisqu'il n'existe pas dans la nature est, par excellence, un moyen d'expression particulier à l'homme. Dès qu'un enfant, dès qu'un primitif veut traduire ses impressions visuelles, il emploie le trait. François Guiguet est un de ceux qui ont compris toute la richesse de ce moyen. Dans ses moindres indications, il va droit au but et tâche de nous montrer l'essentiel de ses modèles.

Mais il y a aussi le modelé. La teinte légère ou foncée qu'il s'agit d'obtenir peut l'être de deux manières principales : ou par un gris continu, d'égale valeur, obtenu soit au lavis, soit à l'estompe ; ou par un gris composé dont la valeur, obtenue par le mélange optique du fond de papier blanc et du travail du crayon, sera un frottis accroché aux aspérités du papier dont les fonds resteront blancs. C'est la méthode ordinaire.

Dans d'autres cas, et par exemple dans les dessins de Guiguet, la teinte grise sera obtenue par un travail volontaire de hachures. Quoi qu'il en soit, on peut dire que nous prenons un plaisir plus vif à ce gris composé, qu'au gris simple de l'estompe ou du lavis. Cela tient sans doute à ce que le travail du frottis ou des hachures évoque la vibration lumineuse. Un gris plein, uni, est un peu un gris mort, mécanique et sans mouvement ; un gris composé est une chose tremblante, que la lumière pénètre

Collection de M. A. Fourreau. F. GUIGUET.

Portrait de Mme L... F. GUIGUET.

et qui donne l'illusion du mouvement vivant. Que le travail de ce gris devienne volontaire, comme dans celui des hachures, et nous sommes en présence d'une interprétation tout à fait humaine, et qui nous plaît d'autant mieux qu'elle s'adresse à l'intelligence, en même temps qu'à notre sensibilité. Bien entendu, je ne veux pas dire qu'on doive absolument proscrire le travail à l'estompe ou au lavis, mais seulement marquer le plaisir que nous procure généralement le gris composé.

Le travail des hachures peut être cependant le plus monotone et le plus fatigant qui soit. Un artiste peu sensible, peu expert, répète aisément les mêmes traits, les mêmes quadrillages. Mais un François Guiguet, au contraire, varie si bien ses touches, leur donne une direction si volontaire, qu'il crée dans son travail des fonds et des modelés un rythme véritable, un jeu continu, un véritable poème de broderies lumineuses. Il

y a ainsi des coins de dessins de Guiguet qui ne sont que des fonds et qui cependant, sans avoir de sens précis, m'enchantent l'œil, comme un fin travail de tapisserie.

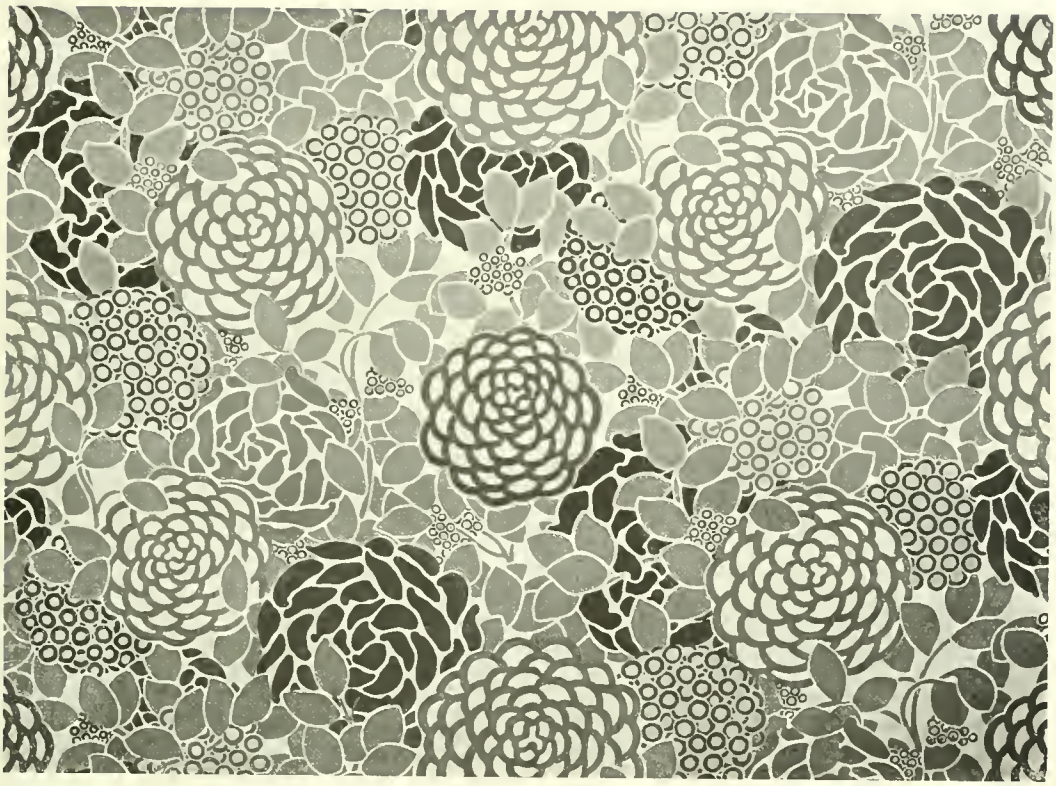
Si la place ne m'était forcément très mesurée dans un article, je voudrais indiquer mieux comment l'artiste insiste sur certaines parties, comment il réserve ou appuie ses traits, comment il laisse des vides volontaires, pour ménager une sorte de halo lumineux, entre une figure et le fond. Je montrerais aussi comment François Guiguet n'emploie qu'avec mesure les traits croisés; mais ou jugera aisément de cela si l'on veut bien regarder avec attention les reproductions qui accompagnent ces lignes. On verra comment, d'un grand travail libre, tel que celui d'un dessin de profil de jeune fille regardant vers la droite, et remontant à 1915, il arrive en 1919, à l'aboutissement parfait de sa méthode dans une autre tête de jeune fille regardant à l'opposé de la première.

Collection de M. L... F. GUIGUET.

Collection de M. A. Fourreau. F. GUIGUET.

Entre temps, on verra comment l'artiste aime à saisir les attitudes les plus libres, celle d'une jeune fille s'appuyant sur une table, ou d'une autre se renversant sur un dossier de chaise. On ne manquera sans doute pas de remarquer que ce travail est bien près de celui du graveur qui lui, en effet, ne peut obtenir des gris que par des travaux variés de hachures. On ne s'étonnera donc pas que François Guiguet n'ait eu qu'à transcrire certains de ses dessins sur le cuivre verni pour devenir aquafortiste. Quelques-unes de ses eaux-fortes, par le charme des travaux, par le sentiment des mouvements, par la vie expressive des yeux, à laquelle Guiguet donne toute son attention, ont l'agrément de ses meilleurs dessins.

TRISTAN LECLÈRE.



Toile imprimée. FRANCIS JOURDAIN.

Notre Enquête sur le Mobilier moderne*

"FRANCIS JOURDAIN"

Par l'extrême sobriété de ses inventions décoratives où la seule logique commande avec rigueur la combinaison des lignes et des plans, M. Francis Jourdain s'est fait, parmi nos modernes ensembliers, une place bien à part. On le sent guidé dans ses recherches par des directives longuement mûries qui ont la valeur de principes et qu'il pousse avec audace jusqu'à leurs dernières limites. Pourtant nul n'est moins dogmatique que lui ; nul, à qui le connait, n'apparait plus disposé à l'éclectisme, plus ouvert à la libre discussion des idées.

Mais ses facultés même et les circonstances de sa formation artistique se sont complétées de telle façon qu'elles l'ont conduit presque fatalement à la conception dont nous voyons aujourd'hui les effets. Il est rationaliste par nature et par éducation et tout semble concourir encore à le maintenir dans cette voie.

Il n'est pas jusqu'à la maison qu'un hasard amical l'a fait habiter qui ne complète encore cette impression d'unité dans sa vie et dans ses vues.

Cette maison de la rue Vavin, construite il y a quelques années par l'architecte Sauvage, attire l'attention par son originalité rationnelle, avec ses étages, en retrait les uns sur les autres, ce qui a permis de ménager devant chacun d'eux une large terrasse et d'assurer à tous le

* Voir *Art et Décoration :* Janvier, Février, Mars, Juin, Octobre 1920 ; Janvier, Mai et Novembre 1921.

Maquette. FRANCIS JOURDAIN.

maximum d'air et de lumière, avec son revêtement de carreaux de faïence propre et gai, avec la simplicité confortable de la disposition extérieure et intérieure.

C'est là que nous avons trouvé M. Francis Jourdain, dans l'appartement qu'il s'est aménagé à son goût, parmi le décor, très simple mais harmonieux, d'une vaste pièce à boiseries nettes où chaque chose a sa raison d'être et sa nécessité, décor conçu dans un esprit purement architectural, pourrait-on dire.

De fait, M. Francis Jourdain a du sang d'architecte dans les veines, et nous évoquons ensemble le milieu dans lequel il grandit auprès de son père, M. Frantz Jourdain et des artistes, des littérateurs amis de celui-ci, un milieu "où l'idée de faire autre chose que de l'art n'est jamais venue à personne".

Qui sait d'ailleurs si les écrivains naturalistes qu'il fréquentait alors n'ont pas exercé sur lui une décisive influence : rien n'est plus utilitaire que la nature qui est en même temps essentiellement décorative.

Mais c'est par les premiers pionniers de la renaissance de l'art appliqué que sa sensibilité fut le plus directement impressionnée.

« Je fus mêlé tout jeune, nous raconte-t-il, au groupe qui évoluait autour d'Alexandre Charpentier, de Plumet, de Tony Selmersheim. Il n'y était question que de l'art utilitaire. Les nouveaux adeptes en célébraient le culte avec une intransigeance de sectaires ou de néophytes, accablant l'art pur de leur mépris et je me souviens d'un voyage que nous fîmes ensemble à Amsterdam et où nous négligeâmes Rembrandt pour réserver toutes nos visites au musée d'art décoratif, d'ailleurs assez pauvre ».

Il est à remarquer au reste que ces théories n'aboutirent d'abord chez ceux là même qui les prêchaient qu'aux réalisations tarabiscotées du modern-style. Tout imprégnés d'une éducation contraire ils ne pouvaient si vite se dégager de leur longue habitude. C'est à cet affranchissement que travaillèrent ensuite plus aisément les décorateurs de la génération de M. Francis Jourdain.

Pourtant, à ses débuts, celui-ci ne trouva point, semble-t-il, auprès des maîtres qu'il se donna, l'orientation qui devait le conduire à ce résultat. Résolu à faire de l'art décoratif, il entra chez M. Karbowsky. En même temps il secondait M. Besnard dans

FRANCIS JOURDAIN.

Chambre à coucher.

Coin du Salon du Docteur Palazzoli. FRANCIS JOURDAIN.

l'exécution de ses grandes décorations : l'amphithéâtre de chimie à la Sorbonne, la chapelle de Berck. Il travaillait enfin à l'atelier de Carrière et s'essayait au modelage chez Joseph Chéret, le frère du peintre. C'est peu après qu'il s'adonna presque exclusivement à la peinture et l'on se rappelle les toiles délicates qu'il exposa pendant plusieurs années chez Druet, aux Indépendants, au Salon d'Automne : paysages, intérieurs, natures mortes, tout de mesure, de calme équilibre et de savoureuse sobriété où d'ailleurs le sentiment décoratif apparaissait très nettement.

L'évolution dont nous allons étudier l'aboutissement, se faisait alors sourdement, presqu'inconsciemment en lui.

Salle à manger du Docteur Palazzoli. FRANCIS JOURDAIN.

— « On ne peut guère dire, remarque-t-il, que je sois l'élève de quelqu'un. Décorateur, je me suis fait a peu près seul. Tout en peignant, j'eus à différentes reprises l'occasion de donner des conseils à des amis pour l'aménagement de leur chez eux. Je dessinais des projets dont je confiais l'exécution à des praticiens. Dès le premier Salon d'Automne, du reste, j'exposai quelque meubles. Peu à peu les demandes se firent plus fréquentes, mais je n'étais pas toujours satisfait de mes façonniers et, en 1912, j'eus l'idée de monter un très petit atelier avec un seul ouvrier qui travaillait auprès de moi.

« Rapidement je dus agrandir cet atelier et augmenter le nombre de mes collaborateurs. Puis l'atelier devint une usine qui se compléta par un magasin de vente. Enfin, l'affaire s'étendant encore, il me fallut la transformer en société pour être libre de me consacrer tout entier à la création de mes modèles.

« Et c'est en forgeant que je devins ouvrier. J'acquis, façonnant moi-même, la pratique du bois, je m'initiai peu à peu à la connaissance de la matière, en l'amenuisant de mes mains. »

Ainsi faisaient en somme les artisants d'autrefois, qui devenaient des maîtres à l'atelier. M. Francis Jourdain ne prise guère d'ailleurs l'enseignement de l'école où l'on apprend la décoration avant le métier, où l'élève qui s'est exercé soigneusement à composer une fleur d'iris ou une feuille de maronnier cherche instinctivement et avant toute chose a placer sa fleur d'iris ou sa feuille de maronnier.

— « J'ai pris le chemin opposé, conclut M. Francis Jourdain. Je me suis dit qu'une table était essentiellement une planche sur quatre pieds, qu'il fallait d'abord réaliser cela et que le décor venait ensuite, s'il y avait lieu. Chez Alexandre Charpentier où le rationalisme formait la base de nos discussions, il était admis que l'ornement devait rigoureu-

" Living room ". FRANCIS JOURDAIN.

sement s'adapter à la matière, mais on peut aller plus loin et il est permis de se demander si l'ornement même est nécessaire. »

A la vérité cette théorie, menée logiquement jusqu'à ses extrêmes conséquences, aboutirait à la négation du tableau, voire de la peinture décorative et de la sculpture dans un intérieur. Heureusement M. Francis Jourdain n'est pas aussi exclusif, mais ce principe qu'il énonce un peu paradoxalement, à la façon d'une boutade et qui éclaire précieusement sur le sens de ses recherches, il l'a mis en pratique aussi complètement que l'y autorisaient son bon sens et son goût très sûr, plus complètement en tout cas qu'aucun de ses confrères en décoration.

Toutefois, à considérer les œuvres de l'artiste, on distingue plusieurs phases dans l'application de sa doctrine.

— « C'est qu'en effet, avoue-t'il, je n'ai pas osé tout de suite me passer de tout ornement, supprimer toute mouluration. A partir de 1913 seulement, j'ai cru pouvoir aller plus loin et m'en tenir à la seule adaptation de la forme à sa fonction. Et puis les demandes de la clientèle m'ont amené peu à peu à chercher des réalisations plus élégantes, plus luxueuses. Ce faisant, du reste, je ne crois pas m'écarter des formules que je vous indiquais tout-à-l'heure. »

En effet la destination d'un objet ou d'un ensemble d'ameublement n'est pas uniquement matérielle, elle est encore, si l'on peut dire, morale. S'il convient de se préoccuper d'abord de son usage immédiat, il est recommandable aussi de songer au caractère, à la profession, à la condition sociale des personnes auxquelles il est destiné. Quand ces personnes ont des soucis d'élégance, rationnellement le décor de leur existence doit-être, lui aussi, élégant.

Mais cette élégance, on la cherchera seulement dans la beauté de la matière et la qualité du travail.

"Living room". FRANCIS JOURDAIN.

Du reste l'idée de luxe s'est transformée. — « Autrefois, remarque plaisamment M. Francis Jourdain, le luxe consistait à s'habiller de velours et de soie et à monter dans un carrosse "où l'or se relevait en bosse"; c'est aujourd'hui de s'envelopper d'épaisses fourrures et de faire du cent à l'heure dans une automobile à la carrosserie, d'ailleurs merveilleusement adaptée à sa destination. Et qui se permettrait, même chez les nouveaux riches, d'affubler une automobile d'ornements à la mode du XVIIIe siècle ? »...

Dans l'ameublement, il est vrai, la transformation est moins rapide, mais c'est affaire de temps, les mœurs actuelles et le moderne souci de l'hygiène aidant. De nos jours, le luxe à la maison apparait encore comme un déploiement de choses utiles. Le goût du bric-à-brac, la curiosité de l'objet pour lui-même conduisent la plupart d'entre nous à considérer le meuble comme un élément de décoration. Nous achetons un guéridon ou une commode, moins pour les services qu'ils nous peuvent rendre que pour l'heureux effet que nous attendons de ces meubles dans l'agencement de notre intérieur.

— « C'est une regrettable erreur, proteste M. Francis Jourdain. On peut aménager très luxeusement une pièce en la démeublant plutôt qu'en la meublant. Le grand décorateur de l'avenir sera celui qui saura s'en tenir aux éléments strictement nécessaires, mais en établissant entre eux une si juste proportion, un si parfait équilibre qu'il ne laissera subsister dans leur ensemble, aucun "trou" aucune lacune et que la pièce à laquelle il les destinera ne pourra sembler nue même en aucune de ses parties. »

C'est à cet idéal que tendent toutes les créations de M. Francis Jourdain. La salle où il nous reçoit, salle intime et familiale qui lui sert à la fois de cabinet de travail et de salle à

manger, en est un remarquable exemple : pas un coin inutilisé, mais cependant aucune surchage. Les boiseries aux lignes droites, aux tons chauds donnent une sensation de confort. L'acajou de tout l'ameublement ne s'orne, par endroits, que de poignées de cuivre très simples et pratiques. Les étoffes des sièges et des coussins sont de couleurs vives. Et ces notes brillantes s'enlèvent agréablement sur le bois.

Beaucoup d'autres œuvres importantes témoignent de préoccupations identiques. L'installation d'une maison de campagne de Mme la princesse Murat, un cabinet de travail chez M. Grosclaude, un autre chez M. Barthou, et aussi l'aménagement de lieux publics, de salons de thé et des restaurant : le Grand et le Petit Teddy, un magasin d'accessoires d'automobiles, un salon de présentation de films cinématographiques.

Le sens très aigu qu'il possède de la vie d'aujourd'hui incite en effet M. Francis Jourdain à tenter, dans toutes les manifestations de cette vie, l'application de ses théories décoratives.

Depuis quelques années, il s'efforce aussi, de répondre aux besoins de la clientèle moyenne en réalisant le meuble en série. Il y a là un champ de recherches fécondes auxquelles s'adapte particulièrement l'esthétique de M. Francis Jourdain.

Et, pour conclure, faut-il répondre au reproche qui pourrait être fait à ce décorateur de rompre trop délibérément avec la tradition?

— « Les artistes d'autrefois dit M. Francis Jourdain, nous ont donné l'exemple du modernisme intransigeant, qui rejetaient impitoyablement les formes imaginées par leurs prédécesseurs et, par dédain des styles révolus, allaient jusqu'à commettre l'erreur, en architecture par exemple, d'accoler leurs propres conceptions aux monuments du Passé. »

Créer résolument du nouveau, telle est en réalité la tradition qu'ils nous ont transmise et nul mieux que M. Francis Jourdain ne fait en sorte de s'y conformer.

René Chavance.

Toile imprimée. FRANCIS JOURDAIN.

LES PORTRAITS SCULPTÉS
DE
Mme CHANA ORLOFF

Depuis deux années, au Salon d'Automne, aux Indépendants, un statuaire envoie des bustes et des figures autour desquelles une vive curiosité s'est élevée. On les devinait ressemblants avec une intensité singulière. On sentait que l'art pour l'art n'avait rien à faire avec ces effigies véritablement *ad hominem*. Leur aspect déroutait. Fallait-il y voir des caricatures? Le moindre examen prouvait que nulle intention agressive ne se cachait en ces travaux. Etait-ce du cubisme? à peine, et seulement par quelques artifices de surface. Etait-ce des modelages violemment inspirés, nés d'un lyrisme inapte à s'abaisser aux détails du « rendu »? La perfection matérielle de leur achèvement affirmait le contraire. D'ailleurs, à les mieux regarder, leur apparente simplicité, loin de marquer un état d'ébauche, décelait un labeur considérable de composition, puis d'élimination. Il ne restait que les éléments d'absolue nécessité pour évoquer en force une figure déterminée. Ainsi, les volumes et les traits spéciaux aux visages observés étaient-ils mis en valeur telle que chacune des statues devenait comme une quintessence de l'expression du modèle et prenait un air d'existence plus vigoureux que celui de la vie elle-même.

Elles étaient l'œuvre d'une artiste russe, Mme Chana Orloff. Dans son atelier de Montparnasse (véritable resserre de charpentier-ébéniste) parmi les cubes de teck et d'orme qu'avec une musculeuse assurance Chana Orloff attaque au ciseau, l'artiste s'étonne elle-même de ses étranges débuts. Elle ne doit à personne la grande originalité de ses ouvrages où l'on crut voir une influence de l'art des nègres. Le lisse de leur surface, évocateur de je ne sais quelles déités de pierre ou de lave polie, a

Mme F... CHANA ORLOFF.

Mlle Nadine V... CHANA ORLOFF.

causé cette illusion. Mais il y a dans les œuvres noires infiniment plus de vraie naïveté, surtout une expression religieuse et panique, délibérément absente des statues de Chana Orloff. Celles-ci, la clef de leur nouveauté, c'est, je pense, que l'artiste a traité son modèle comme au temps des portraits qu'on pourrait appeler passifs; cependant que les « sujets », de leur côté, jouent le rôle habituel aux modèles en quelque sorte « actifs ».

Jusqu'à la fin de la Renaissance, le personnage, aussi bien devant le peintre que devant son prochain, ne se connaissait, ne concevait pour lui-même qu'une attitude. L'élégance du visage ou du corps ne s'acquérait pas, ne se revêtait pas. La crainte du ridicule, le soin ou la nécessité de se transfigurer, tout ce que met en action le « ne bougeons plus », était sans doute ignoré du modèle; et, dans son désir intense d'atteindre la vérité, le peintre nous le livrait tout entier, à un cheveu près.

Le prodigieux *Charles VII* de Jean Fouquet; même les innombrables crayons des Clouet qui nous montrent ces faces maigrement barbues des Valois, aux regards inquiets, lointains, sortes de pharmaciens trentenaires déguisés en pages Charles IX, sont des exemples parfaits de portraits passifs. L'italianisme a changé tout cela. De passif qu'il était, on peut voir le portrait devenir actif, avec le même individu; témoins les deux images, au Louvre, de François I : l'une, la française, toute empreinte

La Dame à l'éventail. CHANA ORLOFF.

d'une humaine et troublante vérité; l'autre, celle que fit Titien, éclatante d'élégance et où le peintre et le modèle nous dominent, nous imposent un aspect idéal. Tout le XVIIe et le XVIIIe siècle concevront de cette manière le portrait. Il ne faudra rien de moins qu'un David, imbu d'ailleurs du souvenir des primitifs italiens, mu par une pensée lourde, studieuse, admirablement simpliste, pour recréer le portrait passif avec « les trois dames de Gand ». Il semble au surplus que la candeur d'âme qui permet le portrait passif soit devenue introuvable depuis que tout le monde s'est fait portraicturer, au moins par un photographe de foire. Si bien que devant n'importe quelle épreuve, fixe ou cinématographique, nul ne se trompe entre une photo prise à l'insu du sujet (seul moyen aujourd'hui d'avoir un portrait passif) et une photo « consentie » (portrait actif). Depuis le début de la période

La Madone. CHANA ORLOFF.

Alexandre Iacovleff. CHANA ORLOFF.

classique, l'humble et fervente vérité, jadis loi des primitifs, n'est plus utilisée qu'à titre d'exception péjorative, pour déclancher le rire. Du temps où Rigaud peignait son *Louis XIV*, le *Charles VII* de Fouquet fût apparu comme entaché d'une intention comique. Le confusion se perpétue. Entre l'œuvre merveilleusement réaliste de Daumier et son œuvre caricaturale combien fallut-il d'années pour qu'on fît une différence?

Or, voici que Chana Orloff emploie d'une part l'écriture patiente, l'observation plastique très attentive et assez impitoyable du portrait passif; elle surprend la vérité d'habitude, inavouée, que trahit la photo clichée par surprise — et d'autre part cependant, il est indiscutable que le modèle a pris la pose, a songé qu'on fixait son image, avec tout ce qu'une telle idée implique de composition de soi-même. Il est vrai que cette gageure, Chana Orloff ne la tient qu'avec une certaine caté-

gorie de modèles : des hommes comme on en voit dans les romans et les comédies de Tristan Bernard; des physionomies où se lit une profonde connaissance de soi-même, dépourvue de sévérité comme d'excessive satisfaction; ils ont une ironie sans éclat et sans pitié, un égoïsme intelligent et profondément averti ; ce sont des figures rasées, dépourvues de toute particularité nationale, très *actuelles*. Leurs tics, les dyssymétries et la lourdeur des joues, les caractéristiques contradictoires de leur face et de leur profil, ils ne les ignorent pas; et, même inconsciemment, ils ne souhaitent pas que l'artiste les change. Voilà je pense les personnages dont Chana Orlof tire l'aspect le plus typique de son œuvre. Mais ce n'est point le seul. Quand il lui semble qu'une tête, de par sa coupe, son expression, eût été mieux encadrée dans telle ou telle époque du passé, l'artiste archaïse en conséquence, discrètement, avec une surprenante facilité d'assimilation. Le peintre russe Iacovleff, avec ses orbites profondes, son nez mince, sa face appointée par une courte barbe, rappelle quelque figure d'Egine. Aussi Chana Orloff va-t-elle en faire un buste vaguement antique, évocateur de quelque Périclès tourmenté, dont un casque dorien complèterait tout naturellement la silhouette. Une femme au visage doux et plat, aux arcades sourcilières divergeant en départ d'ogive, lui suggère une forme pleine de mélancolie florentine. Un enfant, avec ses membres courts, ronds et flexibles, où l'ossature, ténue sous la chair, ne fait aucun angle, va lui dicter une figurine tellement simplifiée qu'on y verra des reminiscences soudanaises. Mais toujours la spécialité pour ainsi dire anthropométrique, cet *habitus corporis* qui permet de reconnaître, à sa démarche, un homme dans une foule, Chana Orloff le fait prédominer. De là cet aspect de charge, et par conséquent de comique, présenté par ses statues; comique, nous l'avons vu, qui résulte d'un contre-sens à mettre à notre actif. Les fins que poursuit l'artiste sont violemment pittoresques et nullement architecturales. Ses portraits sont des tableaux de chevalet, je veux dire des bustes pour sellette. Leur ligne extérieure est presque toujours composée de courbes; la main suivrait son arabesque sans trouver une saillie brutale, sans rencontrer la surprise d'un retour à angle aigu.

Le bois, que Chana Orloff emploie de préférence aux autres matières, l'induit à de longs polissages, si méticuleux, qu'une sorte de volupté sans doute y présida. La surface est nette : aucune écharde, aucune bavure par où la vie interne de la statue pourrait s'enfuir, comme l'électricité par une pointe. Le contour, le contact donnent l'impression d'une clôture soigneuse. Et, si l'on peut dire, la graphologie de ces œuvres décèle un art parfait d'intelligence, une acuité visuelle étonnante, mais aussi dépourvue de toute sentimentalité.

ROBERT REY.

M. Lucien V... CHANA ORLOFF.

Station Pelleport : Façade principale. Architecte : CHARLES PLUMET.

LES NOUVELLES GARES DU MÉTROPOLITAIN

Les entrées des premières stations du Métropolitain, étudiées par Guimard dans un esprit moderne, avaient suscité les mêmes critiques que beaucoup des œuvres analogues conçues aux environs de 1900. Leurs formes contournées pouvaient sembler neuves, mais étaient trop peu justifiées pour ne pas vieillir rapidement. On critiquait aussi la disposition qui consistait à faire descendre les voyageurs pour trouver une gare souterraine, d'où il fallait encore descendre jusqu'aux quais.

Sur les lignes de construction plus récente, on s'était contenté souvent de descentes à découvert, accusées seulement, à la surface, par les rampes entourant les vides des escaliers; ces rampes montraient sur le Nord-Sud, l'alliance du métal et de la céramique, tandis que, sur le Métropolitain, on paraissait abandonner tout essai moderne, pour revenir, place de l'Opéra, aux balustres classiques.

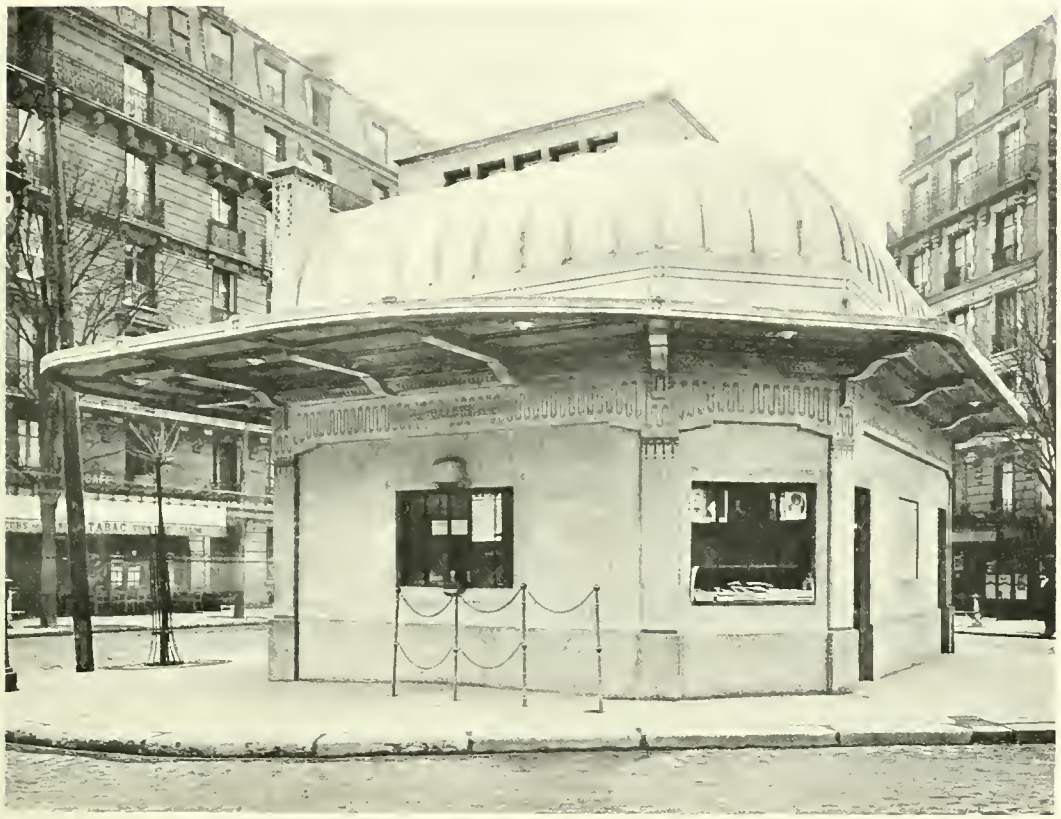
Sur la nouvelle ligne Gambetta-Porte des Lilas, un progrès important vient d'être réalisé, tant au point de vue de l'aspect que des dispositions, pour les trois stations de cette ligne : Pelleport, Saint-Fargeau, Porte des Lilas. Le programme, établi par l'ingénieur Locherer, directeur des travaux du Métropolitain, est plus rationnel : la gare est au niveau du sol; c'est sur le trottoir qu'on prend son billet et qu'on entre dans l'ascenseur.

Station Pelleport : L'auvent. Architecte : CHARLES PLUMET.

On aurait pu craindre que de telles données eussent pour effet d'encombrer la chaussée d'une construction importante et massive.

Aussi on ne peut que féliciter la compagnie de s'être adressée, pour la réalisation de ce programme nouveau, à l'un des architectes les mieux qualifiés pour créer une œuvre élégante et originale, en raison de ses tendances modernes et de sa parfaite connaissance des moyens actuels de construire.

Charles Plumet, en étudiant son projet en vue de l'exécution en béton armé, a pris le seul moyen qui permît de réaliser, grâce aux faibles sections et à la grande résistance de la



Station Pelleport : Façade latérale. Architecte : CHARLES PLUMET.

matière, le minimum d'encombrement sur la chaussée, le minimum d'élévation au-dessus du sol, en même temps que le maximum de solidité pour le plateau qui porte, du fait de la machinerie de l'ascenseur, une surchage totale de 40 tonnes.

Ç'a été la principale préoccupation de l'artiste que de réduire le plus possible le cube et la hauteur du bâtiment, (largeur : 9m30, profondeur : 6m40, hauteur : 7m), de ne faire aucune surélévation soi-disant décorative, aucune saillie, pour ne pas arrêter la vue ni embarrasser la circulation.

La gare, située sur un terre-plain, est établie sur un plan polygonal dont la grande face comprend les trois services principaux intéressant le public : entrée de l'ascenseur au centre, guichet des billets d'un côté, accès à l'escalier de l'autre. Sur la face postérieure est l'entrée de l'escalier qui monte au plateau des machines actionnant l'ascenseur.

Le trottoir devenant la galerie de circulation qui dessert la gare, il était nécessaire que le public s'y trouvât abrité : aussi un auvent contourne tout l'édicule, avec une saillie logiquement plus forte sur les faces principales (2m50) et latérales (2m25) que sur la face postérieure (1m). Cet auvent est porté par des tirants et des goussets dont les armatures d'acier se relient avec celles des murs et déterminent les nervures principales, formant caissons par leurs croisements avec les trois rangs de nervures secondaires, parallèles au contour extérieur de l'auvent. Un évidement, ménagé dans les armatures des goussets, permet le passage continu du chéneau recueillant à la fois les eaux pluviales de l'auvent et celles de la voûte de la salle des machines : cette voûte est fermée, sur la façade, par un mur vertical formant pignon à jour et elle est surmontée d'un lanterneau.

La silhouette ainsi obtenue est simple et

en même temps, souple de lignes. Quant au décor, il fournit un des premiers exemples de l'esthétique logique du béton armé.

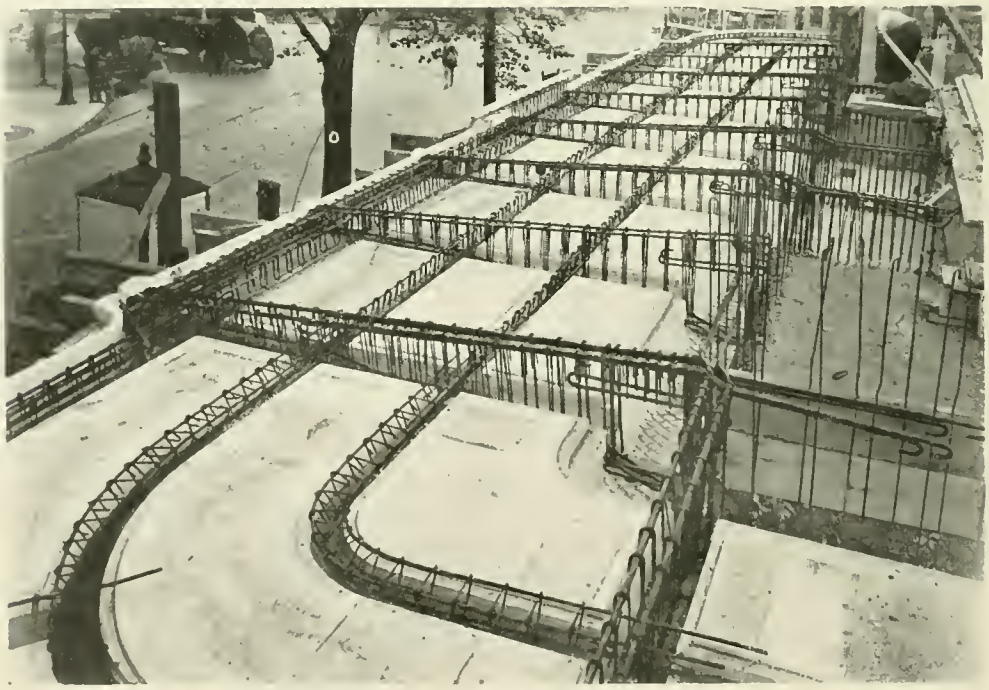
Pendant l'opération même de la construction par pilonnage du béton, l'architecte a fait placer dans le fond des coffrages, par les céramistes Gentil et Bourdet, les mosaïques collées sur carton qui devaient faire, après décoffrage et après décollage du carton, le décor délicat des caissons de l'auvent. Sur les parties verticales du rez-de-chaussée, qui ne comportent aucune saillie gênante de moulure et forment des angles arrondis, le repiquage du béton a permis d'encadrer de lignes de mosaïques les surfaces des murs, ornées d'un cailloutis de marbre poli qui donne des effets de soubassement et de champs, grâce à une modification de la grosseur et de la nature des fragments de marbre employés.

Les chéneaux sont des pièces moulées sur des staffs posés dans les coffrages, comme aussi les monogrammes de la façade. La décoration est complétée par des motifs de gravure exécutés dans le béton aussitôt après décoffrage et ingénieusement inspirés des formes des armatures d'acier incorporées dans le béton.

Les plus petits détails pratiques ont été étudiés, par exemple le capuchon de béton qui protège la lampe extérieure et projette sa lumière sur la tablette du guichet des billets, ou encore l'emplacement de la carte des lignes métropolitaines. L'ensemble offre une harmonie de couleur sobre et heureuse par les tons de mosaïque — un bleu foncé, un bleu clair et un jaune — qui donnent une finesse particulière au ton du ciment de Grenoble.

C'est une œuvre complète parce qu'elle sait répondre le mieux du monde aux exigences utilitaires du programme avec la grâce spirituelle qui est dans la tradition de l'art français. Elle fait autant honneur à l'artiste qu'il l'a conçue qu'aux administrations qui l'ont mis à même de la réaliser et qu'aux entrepreneurs Pinton et Nion-Lacroix, qui ont su montrer que l'exécution en béton armé peut-être aussi précise et délicate que la construction en toute autre matière.

H.-M. Magne.



Armature de l'auvent, avant le remplissage de béton. Architecte : Charles Plumet.

Nature morte. A.-F. COSYNS.

Le 33e Salon des Indépendants

Faute de répondre à un besoin, les Indépendants ne seront-ils plus bientôt qu'un souvenir? Permettre à des inconnus d'exposer librement, sans contrôle aucun, telle fut, jadis, leur admirable raison d'être. Le nombre insensé des Salons et des galeries privées réduit de plus en plus cette mission. Aujourd'hui le marchand court après « le jeune »; il le couve artificiellement; il le lance encore au berceau; à coups de traités, il l'épuise. Plaignons ces exhibitionnistes sollicités de toutes parts, qui abattent toile sur toile avec une facilité terrible — et dont ils meurent.

Le terrain de la lutte n'est plus aux Indépendants. Combien y comptons-nous de vrais combattants? L'apport français semble d'ailleurs de plus en plus noyé par les contingents polonais, grands et petits russiens, tchécoslovaques, etc., qui ont choisi Paris pour atelier. L'invasion féminine multiplie encore ce jeu de miroirs. Reflets, où qu'on se tourne, et reflets de reflets.

Certes le talent abonde, mais au lieu de se concentrer, il s'éparpille : cent noms pourraient être cités; cinq œuvres survivront-elles? La lassitude éprouvée ne provient pas seulement de la présentation : pour sauvegarder le principe d'égalité le comité imposa cette année un classement alphabétique, tolérable s'il eut été rigoureux. Le dernier Salon d'Automne donnait déjà pareille impression de tristesse. C'est qu'aujourd'hui l'attitude noble et la gravité sont de rigueur. On obéit à des mots d'ordre; c'est de l'extérieur qu'on cherche une originalité; pour tout dire l'inspiration manque, à laquelle ne suppléeront jamais l'intelligence et la volonté. On croit « composer » et « construire », mais avec quels matériaux? Le mot sensibilité, dont on abusa tant jadis, est interdit. Et cependant beaucoup éprouvent, en

Paysage. MAXIMILIEN LUCE.

secret, le besoin de respirer avec plus de liberté, d'écouter leur vrai tempérament : ils n'osent encore; mais sont las des acrobaties et des mascarades, des grands mots perdus en fumée; ils commencent à douter de ces faux maîtres qui, pour avoir emprunté tant de visages, ne savent plus lequel montrer. Puisse la fatigue actuelle, qui est manifeste, ramener le calme dont l'artiste a besoin pour se découvrir!

La plupart des aînés se sont abstenus. Peur de se compromettre ou plutôt sentiment qu'au bout d'un certain temps il faut quitter l'arène. Seuls Signac (*Port de la Rochelle; le Petit Andely*) et Luce (*Paysages; Débardeur*) représentent les anciens « Indépendants »; tous deux méritent un si beau nom. Combien pourraient venir demander des leçons de jeunesse au maître qui peignit ce *Port de la Rochelle* où toute la lumière et toute la joie de ce 33e Salon semblent s'être concentrées.

Presque seul du groupe Druet, Charles Guérin (*Buste de femme*) tint à rester fidèle au Salon ou il débuta vers 1901. Camoin n'expose que pour mémoire de rapides paysages. Quant au Van Dongen (*l'Homme d'affaires*), il a vraiment l'air d'une blague. Descendons à la génération suivante : abstention de la part de Derain, Dufy, O. Friez, La Fresnaye, Marchand, Segonzac, Vlaminck, etc. Heureusement Luc-Albert Moreau et Dufresne sauvegardent, avec quelques autres, le prestige de la jeune peinture française.

Fidèle au conseil de Daumier : *Il faut être de son temps*, Moreau a célébré les plaisirs de la boxe, mettant dans la description d'un athlète, assis sur le ring près de son soigneur noir, la même grâce savante que dans ses nus

Le Port de La Rochelle. PAUL SIGNAC

féminins. La toile ne vaut pas seulement par le pittoresque, la maîtrise avec laquelle une atmosphère est évoquée. L'orchestration des couleurs est aussi simple et aussi rare que celle des lignes. Le métier s'est débarrassé des procédés à la mode, des concessions au cubisme ; il s'affranchira encore.

La *Nature morte* et la *Maternité* de Dufresne abondent en richesses. Qu'admirer davantage, des rapports des tons ou des volumes, dans cette toile en brun et en gris où des valeurs très rapprochées chantent d'une voix si chaude et si assourdie ? Pourtant certaines parties, restées encore à l'état d'ébauche, empêchent que l'unité générale soit complètement assurée.

Sabbagh a de la force : une récente exposition l'a prouvé. Les épaules, la poitrine et le bassin de sa *Femme nue à la fourrure* sont peints avec autorité ; le reste paraît moins solide ; le choix des accessoires, la tonalité générale ne vont pas sans vulgarité, mais combien cette œuvre est plus vivante que le *Repos du modèle* où Favory, victime de sa facilité, perd vraiment la notion du dessin et de la couleur. Le nu, d'ailleurs, abonde cette année ; on dénombrera une dizaine de bergères-odalisques, type cher aux élèves de Bissière et de Lhote, qui semblent peindre des enseignes et amalgament Watteau, Ingres, le Douanier, Picasso, l'imagerie romantique et le style second empire.

Il y a plus de modestie dans l'étude de Bishoff et surtout dans le charmant *Nu aux mains jointes*, de Gimmi, un peu frêle, mais peint avec beaucoup de pudeur et d'ingénuité. Gromaire, inutilement agressif, brosse une matière nourrie. Le *Ruisseau de Village*, d'Yves Alix, a du poids et de la profondeur ; les jambes et la nuque de la baigneuse sont des

Boxeurs. LUC-ALBERT MOREAU.

morceaux remarquables, mais il n'y aura de progrès pour cet artiste que s'il vise à plus de naturel et cesse de tant songer aux Maîtres. Une telle composition témoigne du noble désir de revenir au « sujet » où l'imagination et la raison trouveront plus de plaisir que dans les sempiternelles tables chargées d'instruments de musique (1), ou dans les paysages, si nombreux que chaque salon n'est plus qu'une invitation au voyage. Il y en a d'ailleurs d'excellents, ceux d'Utrillo, ceux de Chabaud, ceux de Conrad Kickert, un peu cuisinés mais rutilants, ceux de Durey, trop cézannien, de Guindet, de Waroquier, qui s'affranchit de la hantise orientale (2).

Peu de portraits. A quoi attribuer l'abandon d'un genre où excelle le tempérament français, sinon à la faiblesse du dessin chez tant d'artistes égarés par leur facilité, alors même qu'ils prétendent obéir à des contraintes. Moreau fait exception avec sa *Femme en bleu*, et Jacques Thévenet, qui s'est représenté lui-même dans une toile loyale et sobre. *Le Gar-*

(1) Une belle volonté, trop de tension encore chez Hodé, chez Gernez et chez Lurçat. Un charmant Lotiron (*Les violons*). De bonnes natures mortes de Chavenon, de Cosyns, Mmes Cambier, Lewitska, Selmersheim et Val.

(2) A signaler Mortier, Ladureau, Mondzain, Malençon, M. Mouillot, Parent, F. Smith.

Femme nue à la fourrure. G.-N. SABBAGH.

çon en chemise bleue, de Ramey, a du caractère; Galanis, plus graveur que peintre a tracé de son fils une image précise et d'une émotion contenue; le *Chavenon* de Mme Crissay est très vivant. Si influencé qu'il soit par Matisse et Van Dongen, Per Krogh garde un accent de son pays (1).

Les chevaux d'André Mare ont un beau rythme, mais l'influence de La Fresnaye y reste trop sensible. Il est malaisé de classer la *Promenade* de Boussingault. Quel dommage que des qualités si rares — une distinction ironique, un sens poétique de la vie moderne — n'arrivent pas à se concentrer. C'est l'esprit également qui domine chez Laboureur dont les toiles en grisaille valent surtout par la qualité du contour.

Le Salon des Indépendants n'a jamais réservé une grande place aux sculpteurs; ceux

(1) Notons encore les portraits de S. Lévy, Huyot, Clairin, Mmes Heudebert, Agutte et ceux de L. G. Cambier, un de nos bons amis de Bruxelles.

qui exposent cette année, en majorité étrangers, nous rapportent, plus ou moins déformé, l'enseignement de Bourdelle ou de Joseph Bernard. Il faut faire exception pour Mme Chana Orloff dont l'art, en dépit des apparences, n'est point abstrait. Elle exalte le caractère au risque d'être caricaturale, mais toujours dans le sens de la vérité (portraits de *Laboureur* et de *Charreau*). C'est en quoi elle contraste avec tant de petits statuaires qui semblent modeler à coups de théories.

Pauvre jeunesse, si peu jeune, qui a vu sombrer déjà tant de bateaux, moisir tant de masques, et qui se demande si la dernière mode est de s'habiller en élève de l'École ou en arlequin de Picasso! Le 33e Salon accuse cette anxiété. On a mis bas les armes et croisé les faisceaux.

Maintenant quelle route suivre? A chacun de répondre, en reprenant enfin contact avec soi-même au lieu de faire de la politique en art et de se griser de mots. Conversions successives, brusques évolutions : signes d'impuissance. « Que peut sous tes yeux la nature, écrit Gœthe, que peut la forme de l'art autour de toi, si un souffle passionné n'emplit ton cœur et n'afflue sans cesse au bout de tes doigts? »

CLAUDE ROGER-MARX

Paysage. CONRAD KICKERT.

Velours rouge à fond tramé d'or et fleuron rehaussé d'or bouclé. ITALIE, XVe SIÈCLE
— Musée des Arts décoratifs —

LE VELOURS

SA TECHNIQUE, SA DÉCORATION

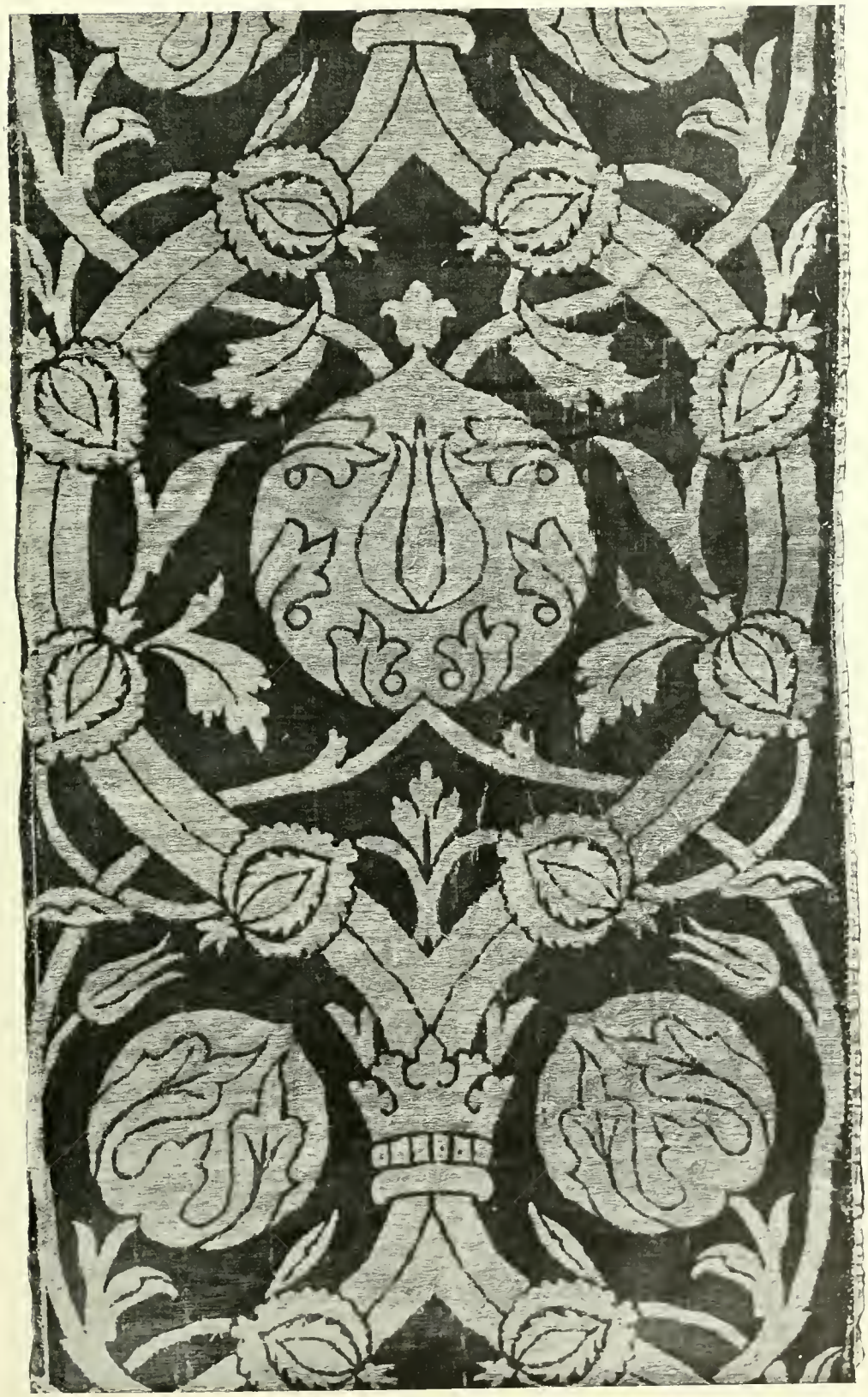
L'origine du velours, tout aussi bien que l'étymologie du mot sont choses fort discutées. Que le velours ait été d'abord connu en Perse, en Chine ou dans l'Inde, peu importe; c'est de l'Orient, en tous cas, que s'introduisit en Europe, au XIVe siècle, l'usage de cette étoffe velue, du « veloux », ainsi qu'on prononça le mot jusque sous Louis XIII. Il ne fut sans doute, primitivement, qu'une imitation du pelage fourré des animaux et il devint rapidement, tant par sa matière que par son ornementation, une des étoffes les plus coûteuses et les plus magnifiques.

Nous n'étudierons pas toutes les variétés de velours connues. Un volume n'y suffirait pas. Nous ne voulons que rappeler brièvement les principes de sa technique, puis entre les divers procédés d'ornementation de ce tissu, nous rechercherons ceux qui semblent le mieux correspondre à la nature particulière et à l'aspect du velours.

Le velours se compose d'abord, comme tout tissu, de fils de chaîne et de fils de trame entrecroisés. Entre les fils de chaîne, c'est-à-dire les fils tendus en long sur le métier, on intercale, afin d'obtenir un aspect pelucheux, un fil supplémentaire, dit fil de poil. Les fils de poil sont indépendants de ceux de la chaîne et sont enroulés sur des bobines.

Pour expliquer le jeu de ces fils de poil, étudions-le dans le vieux métier à la main où il est le plus aisé à comprendre. Dans ce métier, l'artisan fait passer les fils de poil alternativement sous la trame, puis au-dessus de minces

Velours rouge à décor tramé d'or. ASIE-MINEURE, XVIe SIÈCLE.
— Musée des Arts décoratifs —



Velours rouge à décor trame d'or.
— Musée des Arts décoratifs —

ASIE-MINEURE, XVIe SIÈCLE.

Velours à fond broché d'or. ITALIE, XVe SIÈCLE.
— Musée des Arts décoratifs —

de sa hauteur. Si l'on se contentait de retirer les baguettes sans couper les fils qui les enserrent, on aurait une suite de petites frisures, telles qu'en présente le velours dit précisément *frisé* ou encore *épinglé*, pour le distinguer du velours *coupé*. L'aspect du tissu n'est plus alors celui d'un duvet. Il semble granulé ou cannelé et nous verrons plus loin quelles ressources cet aspect différent du velours peut offrir au décorateur.

Un autre procédé de coupe du velours utilise comme un grattoir, un outil plat, très tranchant et dont les Japonais ont su obtenir de curieux effets : le *velours au sabre* est surtout employé dans certaines sortes de rubans. Enfin, pour la fabrication des velours coupés sans ciselures ni reliefs, — et naturellement pour ceux-là seuls — on emploie aujourd'hui le tissage mécanique qui permet de tisser en même temps deux pièces superposées. Au lieu d'être réglée par des fers, la hauteur du velours résulte de l'écartement des deux tissus. Les fils de poil passent alternativement dans l'une et l'autre pièce et

baguettes de fer extrêmement rapprochées et disposées parallèlement à la trame. Il provoque de la sorte, à la surface du tissu, une série d'ondulations légères, des vagues de petites boucles. En sectionnant la partie supérieure de ces boucles, il produit des tronçons de fils qui émergent comme autant de houppettes duveteuses et qui constituent le velouté. Ce sectionnement se fait au moyen d'une lame maintenue dans un rabot et glissant dans la rainure dont sont pourvues les baguettes à leur partie supérieure. Plus les bouclettes ont été rapprochées, plus le poil est fourni, et la beauté et la richesse d'un velours dépendent d'abord de l'égalité de son duvet, non moins que

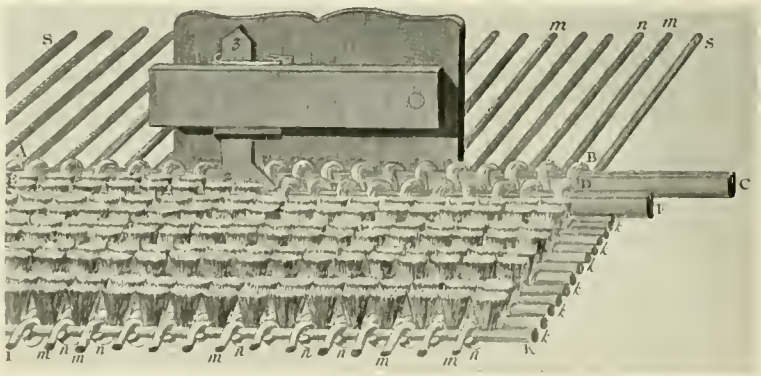


Schéma de la fabrication du velours (d'après l'Encyclopédie, 1772).
m, chaine — *n*, fils de poil — *k*, trame.
AC, EF, fers — 1, 2, 3, rabot.

Velours grenat, tramé d'or et rehaussé d'or et d'argent frisés.
— Musée des Arts décoratifs —

ESPAGNE, XVIe SIÈCLE.

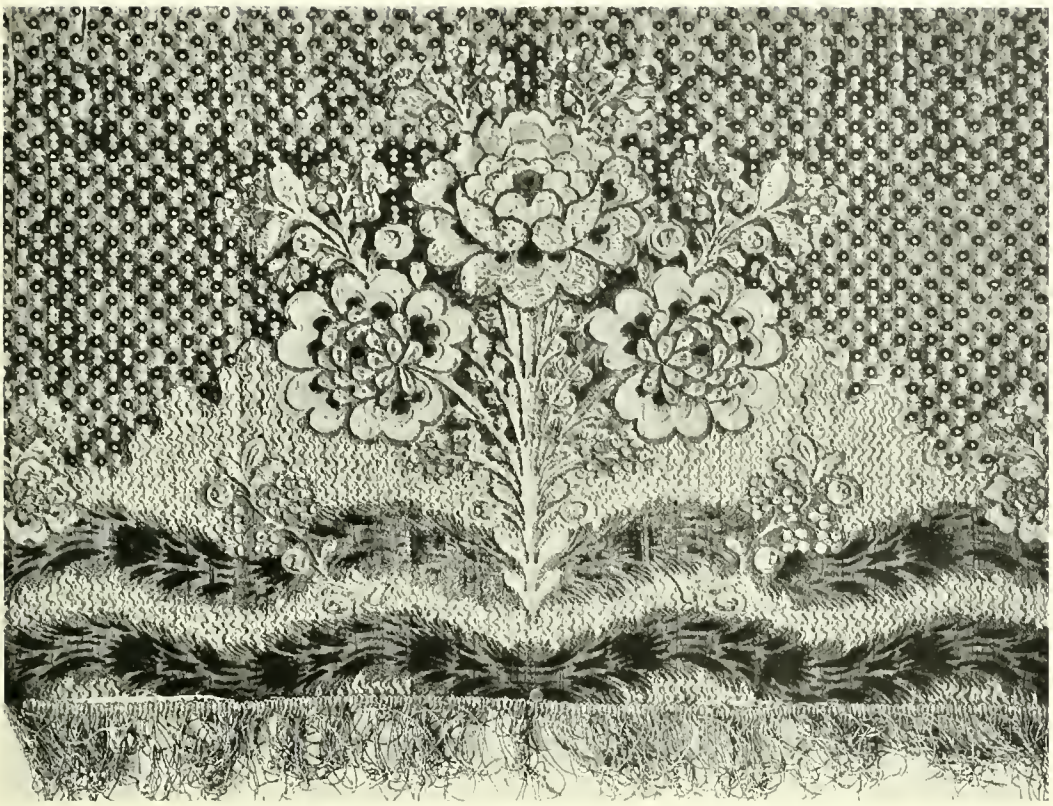
Velours ciselé, polychrôme. FRANCE, DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE.
— Musée des Arts décoratifs —

c'est-à-dire en deux couleurs de poil. Le fond satin transpose en clair ces mêmes couleurs et l'ensemble produit un effet de camaïeu. Le fond pouvait être aussi tramé d'or ou broché d'or. Des boucles d'or venaient parfois encore jouer en semis sur le velours ou former des motifs en rehaut.

Mais on peut aussi bien confier au satin le rôle décoratif essentiel. Bien qu'il conserve toujours son relief, le velours ne joue plus alors dans la composition que comme fond et la beauté du décor vient de la manière plus ou moins heureuse dont l'artiste sait faire alterner ce jeu de fond avec les arabesques celles-ci restent reliées l'une à l'autre, jusqu'au moment où le rabot les sépare, en coupant ces fils de poil à égale distance des deux chaînes de fond.

Par suite de la matière spéciale du velours, il est logique que ses procédés d'ornementation diffèrent de ceux des autres tissus. On peut réaliser, sans doute, avec le velours aussi bien qu'avec n'importe quelle étoffe, un décor coloré obtenu au tissage et en à-plats. Mais le vrai caractère du décor sur velours est de permettre l'opposition d'un relief et d'un fond. Le velours et le satin fournissent tour à tour le dessin ou le fond. Ordinairement le thème décoratif est confié aux velours. Au lieu de répartir les houppettes de soie sur toute l'étendue du tissu, on ne les fait émerger que de place en place, pour dessiner les motifs en relief. On obtient ainsi les *velours coupés sur fond satin*, qui furent longtemps la spécialité de Venise où ils étaient exécutés généralement à deux corps,

Velours ciselé, polychrôme. FRANCE, DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE.
— Musée des Arts décoratifs —



Velours ciselé, bleu et brun, sur fond tramé d'or et d'argent. FRANCE, XVIIIe SIÈCLE.
Musée des Arts décoratifs —

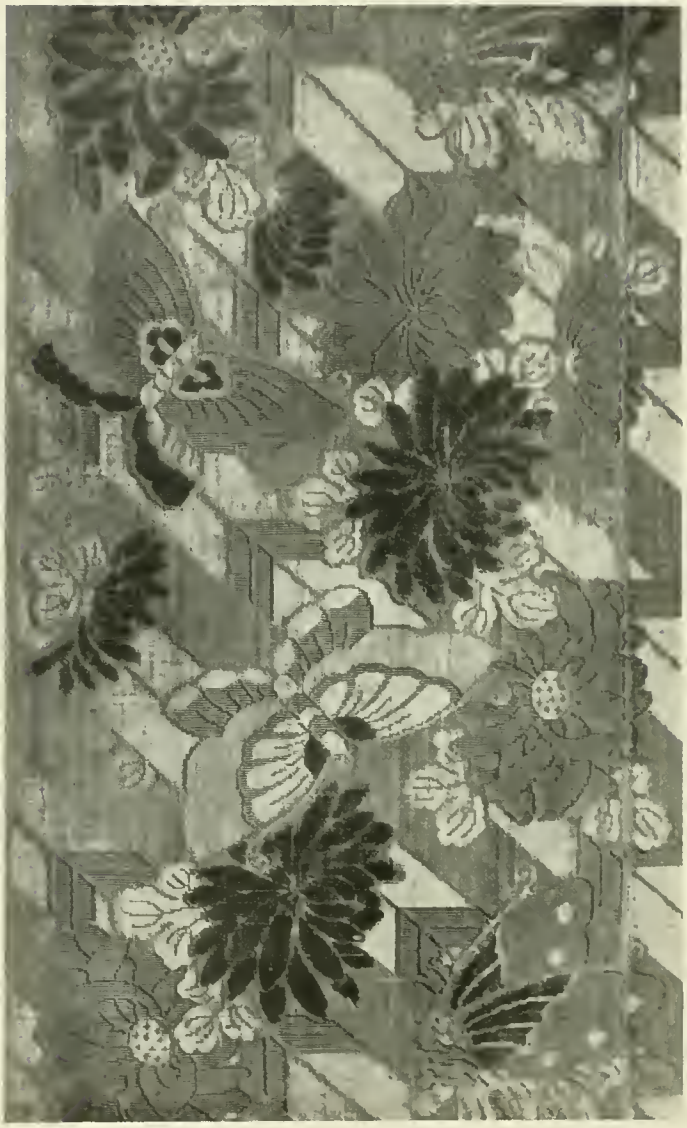
ornementales dessinées en clair par le satin.

On peut rattacher à cette technique les *velours à décor satin en forme de ciselure* du XVe siècle, où le satin court en traits ténus dans la masse du velours pour y semer de légères arabesques.

Le décor velours sur velours qui supprime entièrement les fonds satin et qui étage deux hauteurs différentes de poils coupés, obtenues au moyen de fers de grosseur inégale glissés sous les fils de poil, est une variété originale d'alternance, dans le décor, de reliefs et de creux. Le dessin est fourni généralement par le relief le plus accentué; le fond est constitué par le poil coupé au ras de la trame. La disposition contraire se rencontre aussi bien que la première. En conservant, en plus de ces deux hauteurs de poils coupés, le fond de satin, on réalise un décor à trois étages, en quelque sorte, permettant tout un jeu de motifs ornementaux, enrichis à volonté de bouclés d'or, comme on en voit dans les velours espagnols.

Nous sommes loin d'avoir épuisé les ressources que le velours présente à la décoration. Nous ne nous sommes occupé jusqu'ici que du velours coupé. Le velours frisé permet, lui aussi, soit employé seul, soit surtout alternant avec le velours coupé, ce qui est le cas le plus fréquent, une série d'effets nouveaux. Le XVIe siècle utilisa le velours frisé pour soutenir de lignes nettes et précises les « ramages ou feuillages » du velours coupé qui prirent, ainsi sertis, un aspect de ciselures. D'où le nom de *velours ciselés*. Ceux de Gênes furent particulièrement célèbres. Lyon commença à les imiter dès le XVIe siècle. Le jeu ternaire du velours coupé, du velours frisé et du satin permet des combinaisons très variées de relief, de fond et de contre-fond, car le velours frisé ne sert pas seulement de cerne, on l'emploie aussi à créer des oppositions en clair avec le velours coupé, d'apparence plus foncé.

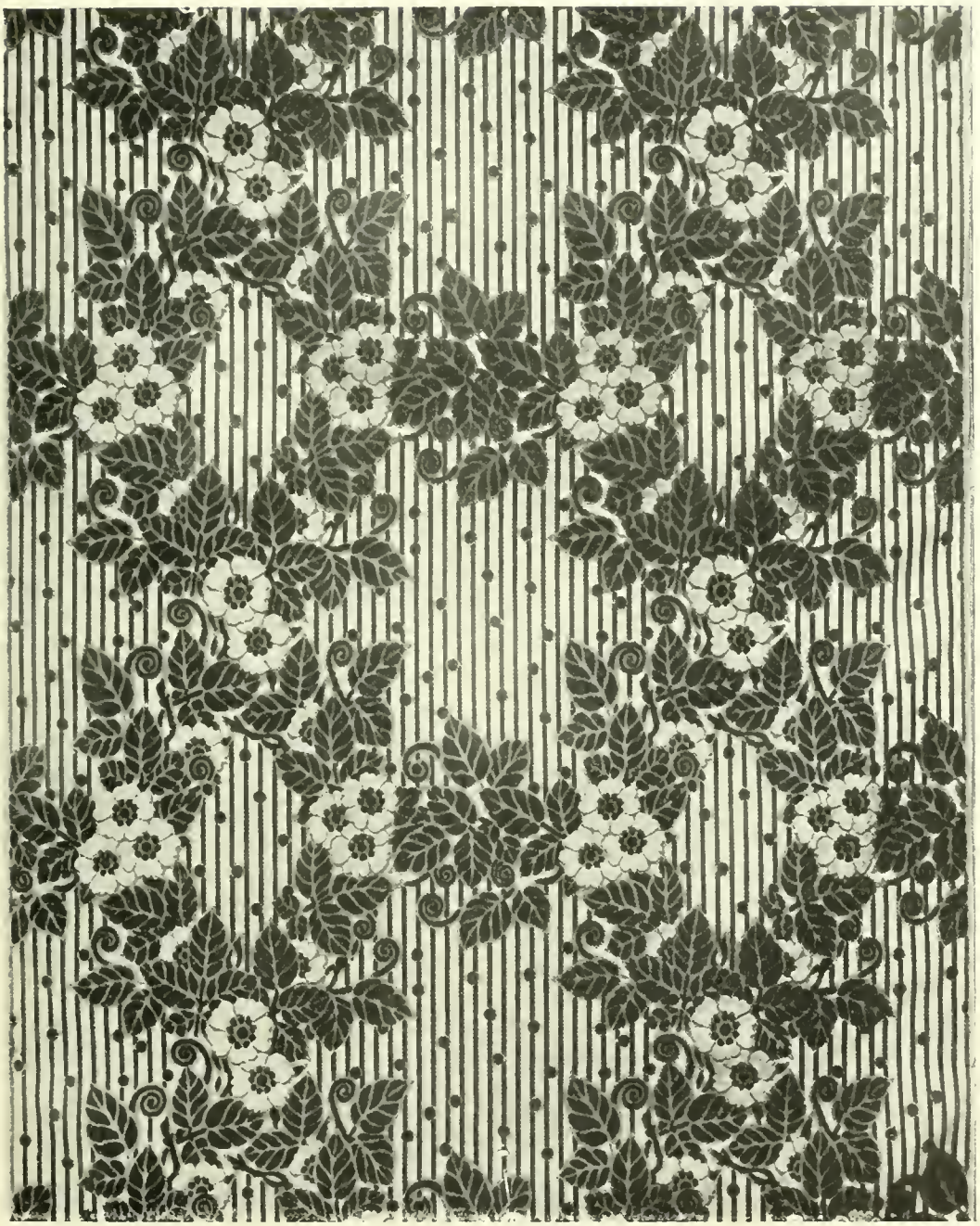
Le fameux *velours d'Utrecht* ou velours *frappé* ou *gaufré*, dont l'usage est considérable comme velours d'ameublement, est un velours coupé



Velours ciselé, rose et blanc sur fond brun clair. JAPON.
— Musée des Arts décoratif —

dont le relief n'est pas obtenu, comme dans les variétés précédentes, par le tissage, mais après le tissage et au moyen de planches de cuivre ou de rouleaux métalliques, aplatissant les fonds, ne laissant en saillie que le dessin. Il est aisé de se rendre compte que le décor ainsi obtenu ne peut avoir la souplesse et l'élégance des décors tissés. Ce velours est généralement, du reste, un velours de laine ou de poils de chèvre. Le XVIIIe siècle combina ce gaufrage avec le coloriage des parties en saillie qu'il réalisait également par impression. Ceci nous amène à ajouter quelques mots sur la couleur dans le décor du velours.

Le décor en couleurs obtenu par impression, comme celui qu'on réalise par le batikage ou par le pochoir, est un décor *sur* velours et non un décor tissé. Nous n'avons pas à nous en occuper ici. La fabrication du velours ne permet pas une gamme de couleurs aussi considérable que celle des autres tissus. Les difficultés de technique s'y opposent, puisqu'il faut mélanger les fils de couleur non seulement aux fonds, mais encore aux reliefs. On n'en tisse pas moins des velours combinant jusqu'à quatre ou cinq couleurs de poils, pou-



Velours cisele, rose et blanc sur fond crème.

Composition de Tony Selmersheim.
Executée par Cornille Frères, 1913.

vant donner, par le travail du coupé et du frisé, de huit à dix tons différents. Le chinage diversifie encore les teintes par un dégradé. Mais les plus beaux velours orientaux, persans ou japonais, de même que les velours italiens des XVIe et XVIIe siècles n'ont pas besoin d'une gamme aussi étendue et montrent les effets habiles qu'un artiste sait tirer de moyens plus limités.

Si l'on voulait dégager de ces brèves notes les quelques principes qui semblent dominer la décoration du velours, on pourrait, semble-t-il, les formuler ainsi.

Le décor du velours est réalisé *en plain* ou *en relief*. Ce dernier décor est le plus riche et le plus conforme à la nature et à la tradition du velours.

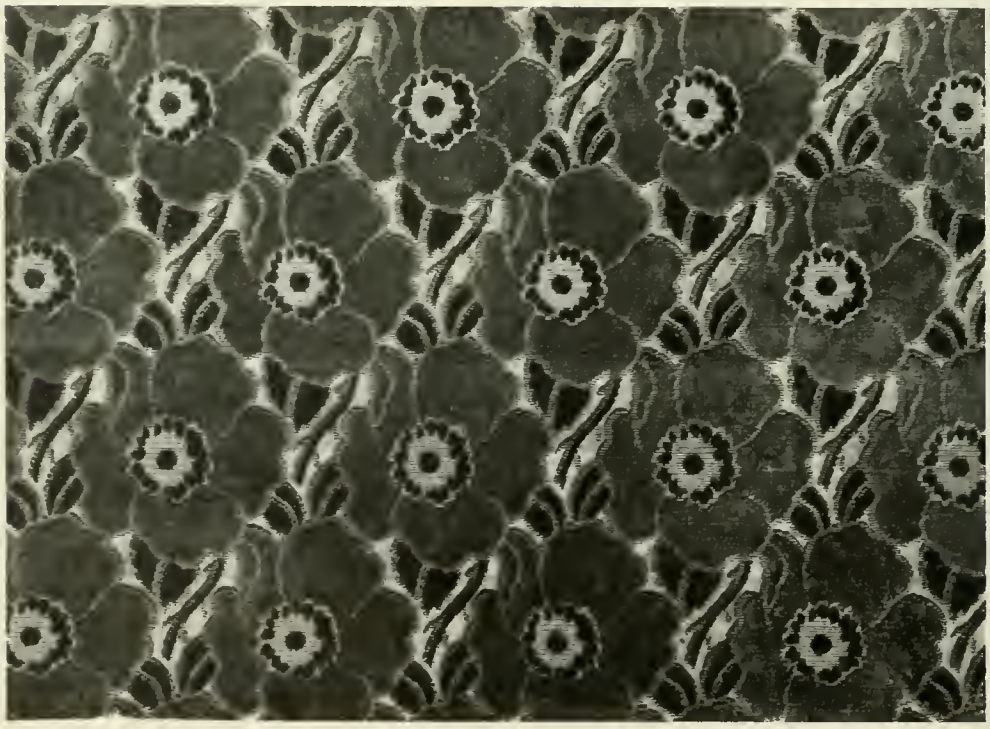
Le relief est obtenu soit par le jeu du poil sur le fond, soit par deux hauteurs de poil.

Les ressources de la couleur sont utilisées par le décorateur simultanément avec celles que fournit le relief. Un tissu de velours décoré, qu'il soit monochrome ou polychrome, est essentiellement *un relief en couleurs*. Mais, indépendamment de la couleur, la matière même du velours fournit déjà un jeu de teintes assez varié, puisque dans un velours, même monochrome, le satin donne une note claire, le frisé des demi-tons et le velours coupé les tons les plus profonds. Tout l'art du décorateur est de combiner judicieusement les divers moyens d'expression que lui offrent la matière, le relief et la couleur.

Le décor du velours doit s'adapter enfin, comme tout décor, à la destination de ce tissu. On ne peut faire servir les mêmes motifs pour les velours d'ameublement, les rubans, les robes, les tentures ou les tapis.

En art appliqué, les exigences découlant de la matière et de la technique qui préside à sa fabrication sont toujours les plus impérieuses. Celles qui résultent de la destination d'un objet viennent en seconde ligne. Le décorateur doit pourtant tenir compte des unes comme des autres, s'il veut produire une œuvre durable, logique, conditions essentielles pour créer, par surcroît, une belle œuvre.

GASTON VARENNE.



Velours ciselé, orange et bleu sur fond maïs.

Composition de CHARLES PLUMET.
Exécutée par TASSINARI ET CHATEL, 1913

VELOURS A DEUX HAUTEURS

Travail italien du XVe siècle

Musée des Arts Décoratifs

Coq et poules (bois de Teck des Indes).
— Collection Dubuffet — RAYMOND BIGOT.

DEUX SCULPTEURS ANIMALIERS

Raymond Bigot

Honfleur.... Tous ceux qui ont parcouru la côte normande ont gardé le souvenir de la curieuse cité, découpée suivant le bord sinueux de la Seine limoneuse. Les pierres grises de ses maisons et de ses clochers vont se perdre aux flancs des vertes falaises. La côte de Grâce, couronnée d'une minuscule chapelle, domine de toute sa hauteur abrupte, d'un côté la vieille ville dentelée, de l'autre les lignes harmonieuses de l'estuaire. En suivant le chemin escarpé qui conduit jusqu'au faîte touristes et pèlerins, on aperçoit, au mur d'une des rares maisons qui surplombent la route et dominent l'admirable paysage, une tête d'oiseau, sculptée dans un médaillon de bois. C'est là qu'habite un sage, qui est en même temps un bel et charmant artiste : nous sommes chez Raymond Bigot.

Pivert (collection Calmettes). R. BIGOT.

Dès la petite cour qui mène de sa grille à sa porte, les principaux instruments de travail du maître animalier s'offrent à notre vue. Les familiers de la maison saluent au passage César, canard de Bar-

Dindon faisant la roue (chêne). R. BIGOT.
— Musée du Luxembourg —

brusquement la splendeur. Mais ils sont seuls à la voir, et elle ne dure qu'un instant. Sorti de l'onde, l'éclat en est bientôt terni, la beauté s'en va avec la vie. Mais l'oiseau est notre compagnon. Il est la parure, le charme, la voix de la nature environnante.

Bigot fait plus que le regarder et le copier; il a pénétré le secret de ses gestes et de ses attitudes. C'est par là qu'il nous intéresse. Dans ses beaux morceaux de bois sculpté, exposés au Salon, au Luxembourg, ou bien entrés dans des collections particulières, il nous a rendu sensibles les sentiments primitifs et essentiels qui caractérisent chacune de ces bêtes ailées. L'orgueil du mâle frémit chez ce dindon quand il dresse toutes ses plumes pour partir à la conquête de la femelle. L'ardeur furibonde et vorace du coq et de la poule à la recherche du grain quotidien éclate dans ces corps accroupis, ces becs tendus violemment vers le sol. Nous connaissons une corneille mantelée, tombée un jour sur un

baric aux formes pesantes, doyen de la basse-cour. Poules, pintades, faisan doré, pigeons, toutes ces plumes chatoyantes s'agitent dans les casiers superposés d'une longue volière. Un petit appartement, suivant l'expression du cru, fait suite à la volière : pièce vitrée où marteau et ciseau traînent sur un établi. C'est l'atelier de Raymond Bigot.

Élevé dans une de ces petites villes normandes, où la campagne et la ville vivent en étroite intimité, Bigot s'est de bonne heure pris de passion pour la nature, et dans la nature, pour la gent volatile. Ne mérite-t-elle pas cette passion, n'est-elle pas, pour qui sait voir, un champ délicieux d'observation? où trouver couleurs et formes plus variées, plus gracieuses? Et par un charmant privilège, toute cette beauté s'offre à nous aisément, est en quelque sorte à notre mesure, à notre portée. Les trésors terrifiants qu'un Méheut nous a dévoilés, sont cachés au fond des mers. Les pêcheurs, vidant leurs filets sur leurs barques, en étalent

Chouette effraie (bois). R. BIGOT.
— Collection Ullerm —

champ et portée aussitôt à Raymond Bigot. Sculptée sur un panneau de bois, la tête percée d'un clou, elle pend maintenant dans l'abandon de la mort, saisissante de vérité. Ce pic-vert, éternel chasseur qui grimpe doucement le long de l'arbre, devancé par son long bec menaçant, n'est-il pas la bête de ruse et de proie? Bigot, semblable en celà à Minerve, montre pour la chouette une prédilection singulière. Pour celle-ci, je ne prétends pas que son habituel attribut, la sagesse, soit évident à tous les yeux. Mais l'artiste a su rendre le troublant constraste entre la silhouette maladroite et informe de l'oiseau nocturne et la cavité immense de cet œil fixe qui semble pénétrer nos secrets.

Bigot voit avec justesse; il exprime avec force et vérité : c'est par là qu'il restera, qu'il s'imposera. Son grand charme est qu'il n'est d'aucune école; il est trop épris de la nature pour la soumettre aux règles d'une esthétique arbitraire et changeante.

Coq et poule Favrolles (bois). R. BIGOT.
— Musée du Luxembourg —

Ramier (bois). R. BIGOT.
— Collection Pitrais —

Son amour du vrai semble l'avoir guidé jusque dans le choix de la matière qu'il travaille. A d'autres les matériaux tranformés par l'industrie humaine, la terre cuite, le plâtre le bronze. C'est dans la nature que Bigot prend ses modèles, à la nature qu'il demande son moyen. Et comme il sait découvrir la variété sous l'apparente monotonie! Un jour, il achète un vieux pressoir et fait surgir une basse-cour d'une roue, d'un arbre qui ont servi depuis trois siècles à écraser des pommes. Une autre fois il met la main sur un lot de bois précieux arrivant d'Asie ou d'Afrique. Chacun est adapté par lui au modèle choisi : pour le faisan doré, tel bois aux reflets satinés qui convient à la grâce de l'oiseau, pour le puissant dindon, ce teck des Indes, imputrescible. Une petite chouette, traitée à la manière d'un bibelot, est taillée dans un bois de rose. Ne vient-il pas de sculpter un corbeau dans une superbe pièce d'ébène?

La matière même qu'il a voulu travailler

incline à la sincérité. L'artiste doit se faire artisan; nul praticien, nul fondeur, nul intermédiaire entre le sentiment et l'exécution, entre le cerveau et la main. La discipline du métier garde des erreurs et des outrances. L'œuvre paraît plus belle d'être sortie du ciseau même de celui qui l'a conçue.

Mais pensera-t-on, le monde qu'il dépeint est restreint. La basse-cour, l'oiseau, ne sont qu'une faible partie de l'univers. — En faut-il autant pour retrouver la source jaillissante du beau? Une branche d'arbre, une fleur, ne suffisent-elles pas, quand elles sont vues par des yeux d'artiste? L'art japonais, à défaut d'autre, en est une preuve suffisante.

Japonais, Bigot ne l'est en rien d'ailleurs, bien que le rapprochement ait parfois été fait. Sa fermeté un peu fruste, son réalisme de bon aloi, l'apparentent plutôt aux imagiers du XIVe siècle qu'aux Orientaux. Et pourtant, il rejoint par un point les rêveurs de tous les temps et de tous les pays. Ce rude artiste, dont les bras maîtrisent la résistance des cœurs de chênes séculaires, porte en lui l'amour du délicat, du précieux, du raffiné. Le bois répond mal à cet amour. Il a trouvé pour le satisfaire un autre mode d'expression, le plus souple et le plus subtil de tous, l'aquarelle. Voici toute une galerie d'oiseaux imaginaires qui viennent se poser sur leurs branches. La fantaisie, le charme des couleurs, la nuance chère aux Verlainiens se jouent dans ces œuvres. C'est son jardin secret dont il veut bien nous montrer les plus belle fleurs. Un procédé original lui permet de réaliser des tours de force, avec un peu d'eau et de couleur: l'oiseau n'est plus ici que le prétexte d'une fête des yeux.

Enfin pour montrer qu'il est un artiste complet, une occasion récente s'est offerte à lui. Faisant mentir le proverbe qui assure que nul n'est prophète en son pays, les Honfleurais ont été gens d'assez de goût pour lui confier le monument aux morts qui doit perpétuer, sous les grands ormes de la ville, le souvenir des disparus. La noblesse, la simplicité du projet qui est en voie d'exécution disent la valeur de son auteur. Et cette fois en sculptant sur une stèle le coq gaulois, le maître animalier s'est haussé à l'inspiration la plus élevée.

JEAN LAZARD.

Cortège de dindons. RAYMOND BIGOT.

Coq. POMPON.

Pompon

On connait mal encore l'œuvre de Pompon, le sculpteur animalier. La modestie de cet homme au nom souriant, les nécessités de sa vie laborieuse de praticien, l'ont tenu loin des luttes pour la gloire. Puis, il fut guidé par un principe trop exclusivement plastique pour accrocher l'attention du public moyen, surtout épris de pittoresque. Ses œuvres frappent d'abord par leur aspect d'extrême simplicité, par l'uni, le dépouillé de leur ligne extérieure.

Quelle raison a déterminé Pompon a choisir ce modelé si léger et qui semble toujours ne s'éloigner qu'à regret de la surface unie? C'est que le modèle vivant, qu'il soit ours ou Vénus elle-même, dans la lumière naturelle, est tout entier baignée par la clarté. Certes, suivant l'incidence du jour de très légères nuances vont jouer sur le corps. Mais nulle part une saillie ne fera paravent, ne tachera d'une ombre plaquée l'ensemble du volume. La matière vivante, peau, plumage, fourrure présente par elle-même une telle aptitude à la réception lumineuse que la bête est toujours parfaitement gantée par la lumière.

Comment garder à son effigie cette prestigieuse plénitude? D'abord en ayant soin de bien la boucler dans son contour, car l'animal « n'a pas de bout » comme dit si bien Pompon. La perfection de la silhouette est donc le critérium. Si, placée devant un mur net, la bestiole projette sur la chaux une ombre telle qu'on puisse dire à toute seconde, à mesure que la figurine tourne : « c'est un petit coq, et qui dort », la preuve est faite, la pièce est bonne; elle gardera son caractère sous n'importe quelle échelle; et c'est le propre de toutes les œuvres de Pompon. Est-ce une reproduction matériellement exacte de la nature qui peut donner ce résultat? Non, car l'œuvre achevée ne ressemblerait pas à la nature; la statue serait toute

Ours en pierre POMPON

bariolée, toute maculée d'ombres dures, les creux seraient des trous obscurs, les reliefs des pics luisants. La vérité veux qu'on la viole, mais avec quelle intelligente tendresse Pompon s'y résoudra! Il pourrait déplacer la question, établir de grands volumes lisses, en un mot styliser, mais la stylisation n'est absolument pas le but que vise Pompon. Ce qu'il veut, c'est représenter l'animal sous son aspect le plus constant, le plus indiscutable. Il va donc combler un peu les dépressions, assécher ainsi les mares d'ombre qui viennent toujours s'y former, arrondir les soulèvements, leur donner du côté qu'il faut la pente insidieuse par ou la clarté glissera doucement jusqu'au pied de la butée pour la gravir. Le flanc plat et ballotant d'un ours va commencer de s'incurver vers la ligne ventrale bien après le moment qu'a choisi la nature. Car la nature est telle qu'il n'y a de nuit sous le ventre de l'ours qu'à peine; tandis que, sur le plâtre, le flanc irait se noircissant presque dès le départ des côtes, si Pompon calquait la forme naturelle.

Poule bronze édité par Hébrard POMPON

Cette constance avec laquelle toute la clarté s'enroule autour de toute la matière vivante a frappé les artistes d'autant plus qu'ils étaient d'une sensibilité plus fervente ou plus épris de la nature. Ce soin de ne pas mettre d'obstacle à la coulée du jour sur le corps, nous le trouvons, manifeste, dans les arts, dès leurs origines connues. Les

grands amoureux du XIX siècle le découvriront à leur tour. Ingres; et rien à cet égard n'est étrange comme le torse de *la grande odalisque* et plus encore de *la baigneuse de Valpinçon*. Chassériau : dont *la Chaste Suzanne* et surtout l'*Anadyomène*, toute veloutée de nuances, la plus étonnante des formes du siècle, sont modelées dans un demi ton nacré, dans une brume claire et irisée, sans une seule tache d'ombre. Si bien que par une étrange contradiction, les plus « sculpteurs » parmi les peintres, ceux qui le mieux redisent la forme vue, sont les moins coutumiers des modelages violents, des contrastes marqués.

Poule d'eau. POMPON.

Est-ce à dire que les mêmes lois ont guidé Chassériau et Pompon, qu'ils s'agisse des beaux flancs de l'*Esther* ou d'un poitrail de petit canard ? Certes et je ne conçois pas qu'on en doute un instant.

L'âme douce de Pompon fait qu'il va tout au plus court; aux canards puérils, aux poules zélées, aux pudiques et délicats sarcelles. Comme un poisson est taillé pour glisser dans les couches liquides, l'animal de basse-cour le plus commun est façonné, nous l'avons dit, pour que l'air lumineux glisse constamment sur lui. Ce miracle latent suffit à l'artiste et Pompon ne cherche pas à le corser avec du pittoresque. Son point de vue est aux antipodes des visées de Barye, qu'il admire d'ailleurs. Barye, dont on sait les méticuleuses, les innombrables études, mit sa science au service d'une intuition merveilleuse. Auprès des fauves misérablement parqués dans le vieux museum, a-t-il vu jamais se déployer la féroce vigueur du tigre déchirant une proie, le ventre écrasé contre le sol, les jarrets écartés comme des coudes? A-t-il vu les énormes tentures de peau, l'immense flanc, s'inclinant comme une coque en naufrage, de l'éléphant qui broie une panthère entre son poitrail et la terre? Évidemment non. Mais ce goût de représenter l'animal en ses états paroxystes est le fait du romantisme, dans lequel, côte à côte avec Delacroix, il communiait, dans ses fièvreuses séances de travail au Museum. Les autres animaliers du siècle, sauf peut-être Lanson

Poule d'eau. POMPON.

dans ses fauves et parfois Troyon, dans ses jeunes bovides, ne firent qu'exagérer les résultats de cette conception. Le mieux doué parmi ses successeurs, Fremiet, descendra jusqu'au fait divers. Pour que sa rédaction fut plus piquante, il insistait sur la grimace de l'animal. Son art, souvent élevé d'intention littéraire, mais de valeur plastique très médiocre, est de la même famille que celui de Decamps, de Landseer; il a pour descendance inavouable les gartes de Benjamin Rabier.

La manière si savante avec laquelle Pompon restitue la forme animale, ni Potter, ni Desportes, ni Oudry, ni les sculpteurs du XVIIIe siècle, ni Brascassat ne s'en embarrassèrent. Les grandes bacchanales d'animaux de Rubens ne sont que des motifs mouvementés à décorations; les étaux de Snyders, des répertoires de Zoologie. Mais dans le d'Hozier des parentés esthétiques, l'art

Oie bronze édité par Hébrard POMPON

Canard POMPON

de Pompon a de bien plus grands ancêtres. Au vrai, c'est aux animaliers égyptiens qu'il faut remonter, ceux de la période la plus pure, ceux qui firent les bas reliefs des parois intérieures dans le mastaba d'Akout et Pou. Ceux-là, différents des stylisateurs, insurpassables d'ailleurs, qui sculptèrent le cynocéphale de basalte du Louvre, représentèrent la bête avec cette ferveur panique où le doux Pompon se complait. Ce n'est point par hasard que les grandes antilopes des murs du mastaba sont d'un relief si délicat, dont les bords forment, suivant la nécessité du profil, une berge à la pente si douce, une falaise si peu coupante et si bien arrondie. Ils voulaient que le jour, comme une onde sur un récif à peine émergé, aborde le relief, y monte, en redescende, sans choc, et, sans laisser de vide où de la nuit se

glisserait. Les taureaux assyriens participent de cette science. Nés parmi les rêves d'une race plus farouche, ils ont plus souvent recours, pour se dessiner, à ces moyens que Pompon n'emploie que rarement et en désespoir de cause quand il indique d'un trait d'ongle dans la glaise ce qu'il ne peut plus donner par le jeu des volumes. Ils s'offrent à la lumière avec la même passivité mais, par la ligne d'une veine en relief, par le délimité d'un muscle, ils redonnent à l'œil une impression de modelage en profondeur, peut-être irréalisable autrement, sous le terrible soleil susien, écraseur des plans trop faibles. Pompon a-t-il étudié ces prestigieux répondants? Comment l'aurait-il fait? Dans son petit atelier de la rue Campagne-Première il vit depuis près de cinquante ans entourés de ses bêtes en plâtre et de merveilles de la nature; ces merveilles ce sont, par exemple, une patte de sarcelle, dont les doigts écartés semblent des feuilles compliquées et dont les minces tendons s'épanouissent en cordes de lyre; une aile de héron plus riche de leviers et de commandes que l'avion le plus récent. Il parle volontiers de sa jeunesse lointaine, de sa Côte-d'Or natale, de l'École de Dijon, de Célestin Nanteuil qu'il connut, de la Petite École (des Arts décoratifs) ou Aimé Millet fut un bon maître et l'enseigna; de Rouillard, le professeur d'anatomie. Il aima son métier de praticien; à la façon d'un fort en thème intelligent qui fait avec le même latin du Ciceron ou du Tacite, il prenait goût à mettre dans le marbre l'esprit du « Rodin » ou l'esprit du « Mercié » selon le cas.

Pompon, avec sa voix dijonnaise, avec des mots gais qu'il fait sourdre doucement du fond de sa barbe courte et broussailleuse, parle sans amertume de tant d'années passées à fixer les rêves des autres. La notoriété qui vient à lui, tardive mais soudaine, l'enchante parce qu'il est poli. Mais on devine que nulle gloire ne sera jamais plus suave au cœur de Pompon que celle déjà connue, quand il lève au bout de ses doigts une poule d'eau, marchant avec de jolis mouvements de hanches sur les nénuphars, comme une parisienne au bord d'une chaussée mouillée, et qu'il se dit à mi-voix « est-elle assez réussie, cette petite poule là?... »

ROBERT REY.

Hyène. POMPON.

Eglise Saint-Dominique : La coupole. Architecte : GAUDIBERT.

UNE ÉGLISE MODERNE

Au travers de vitres vulgaires, provisoirement barbotinées et teintées de jaune, une blonde clarté s'épanouit dans la grande nef de la toute neuve église Saint-Dominique inaugurée aujourd'hui par le haut clergé.

L'or des attributs et des objets du culte renvoie des pourpres, des rouges, des blancs et des sinoples. La lumière se joue sur l'ample manteau du cardinal, sur les robes des évêques assistants et des réguliers dominicains, sur les camails des diacres, les rochets des acolytes, sur les palmes et les fleurs. L'œil du spectateur se complait à la magnificence de la pourpre catholique, au cadre harmonieux, longuement préparé par le Cérémoniaire.

Et, ici, le Cérémoniaire est l'architecte. Du *trop neuf* de son œuvre, il a su ingénieusement tirer parti ; il a su satisfaire ceux qui prient et ceux qui admirent. M. Léon Gaudibert, a parfaitement compris ce que l'église, adaptatrice des parfums, des aspects et des sons, attend de l'architecture, comme de la musique et de l'encens.

Depuis un demi-siècle, Paris se remet à construire des temples ; cela date de l'*Haussmannisation* des communes *intra muros* annexées.

Les premiers furent demandés aux architectes d'arrondissements. Après la « Séparation » on les donna au concours. Hélas ! les architectes n'imaginèrent pas tous de les mettre en harmonie avec les procédés de construction, les matériaux et les idées du jour, non plus qu'avec la physionomie particulière des quartiers eux-mêmes.

Baltard, édifiant Saint-Augustin entre la Pépinière et la Plaine-Monceau, fut le premier qui parût avoir le souci d'échapper à la

Eglise Saint-Dominique : Façade principale. GAUDIBERT.

copie servile de l'ancien : l'ossature de Saint-Augustin est entièrement métallique. Cependant Haussmann avait dû lutter contre les idées rétrogrades de Baltard. Il écrivait, à propos d'une œuvre antérieure de ce maître : « Le fer ! c'était bon pour les ingénieurs... « Comment ! Lui, Baltard, un Grand Prix « de Rome... se commettre avec un élément « de construction que ni Brunelleschi, ni « Michel-Ange, ni aucun des maîtres n'avait « employé ! » En effet, le grand Baltard pensait du fer — avant de l'employer lui-même — ce que ses successeurs classiques pensent du béton armé, ce que les héritiers

Eglise Saint-Dominique : La tribune et l'escalier. GAUDIBERT.

académiques de ces derniers, penseront des nouveaux matériaux qui ne manqueront pas d'être découverts... et honnis à leur tour !

Il est vrai que Baltard, pour cette œuvre vraiment novatrice, fut secondé par Vaudremer arrivant tout ému de Rome où il n'était d'ailleurs allé que par raccroc, n'étant pas Premier Grand-Prix.

Emile Vaudremer et Saint-Pierre-de-Montrouge ! Voici bien la révolution qui s'annonce dans le mode de construire et d'orner, malgré le caractère toujours antique de cette première œuvre. Car, bientôt, le maître des maîtres modernes se libère définitivement du pastiche imposé, jusqu'ici, par l'Ecole. Lorsqu'un peu plus tard il ne s'inspire plus, dans la tradition française, que de son imagination et de son goût, il conçoit Notre-Dame d'Auteuil.

Les voûtes annulaires de cet édifice, les planchers en brique et fer apparents de son Eglise grecque de la rue Bizet sont là pour prouver surabondamment qu'un art contemporain existe désormais. Du fer apparent embellissant une nef somptueuse ! Quelle heureuse rébellion contre le passé stuqué et staffé, contre le pseudo-gothique ou la Renaissance de fin d'Empire qui habillent — si mal — d'autres nefs récentes, en maints carrefours !

Il est vrai que l'architecte Héret avait osé couvrir Notre-Dame-de-la-Croix, à Ménilmontant, de nervures métalliques; mais, au lieu d'imiter l'audace de néophyte du membre de l'Institut Baltard, il leur fit porter des voûtes d'arêtes copiées du XIV' siècle. Vaudremer, au contraire, va jusqu'au bout de ses découvertes; il emploie sans honte les honnêtes matériaux pour ce qu'ils sont, en tire une beauté jusqu'alors inaperçue.

Enfin le ciment armé vint : nouvelle époque, autre esclandre ! Un élève de Viollet-le-Duc, admirateur et ami de Vaudremer, s'en sert aussitôt : C'est de Baudot, initiateur hardi que nous admirons à St-Jean-de-Montmartre. Ce premier essai marque le départ de ce qui se pourra réaliser, à l'avenir. Un grand intérêt

Eglise Saint-Dominique : La grande nef. GAUDIBERT.

découle de la légèreté des maçonneries armées, de l'harmonieuse union du béton bleuté, de la brique rose et des grès « enfilés » traversés d'aciers ronds, bourrés de ciment pur. De Baudot cherche un grand effet et l'obtient, ô miracle ! sans dépenser beaucoup. Effort précieux, à notre époque où l'économie devient une vertu ! Mais l'économie n'excluera pas la beauté ; celle-ci dépend, non de la prodigalité, mais du haut goût d'un créateur.

De Baudot nous conduit jusqu'au xxe siècle. Un de ses disciples, M. Placido Thomas,

Eglise Saint-Dominique : La chaire. GAUDIBERT.

utilise, avec talent, les idées de son maître à l'église de la rue Pouchet. M. Lucien Roy achève, pour Vaudremer, le St-Antoine de l'avenue Ledru-Rollin, y consacre toute sa foi artistique. MM. Barbier, Courcoux, Pierre Sardou s'efforcent de placer les sanctuaires d'aujourd'hui sur le même rang, au point de vue esthétique, que ceux d'autrefois, ainsi que le firent le très complet artiste Lheureux, à Bray-Lû et M. Woog à Cesson. Pour un autre culte, où le rite oblige la forme à demeurer linéaire, M. Guimard utilise avec bonheur la géométrie et l'onduleux thème du grand belge Horta : il s'agit d'une synagogue, rue Pavée-au-Marais. Tandis que rue Guyot s'élève un temple suédois, de tradition nordique, mais point déplacé sous notre ciel de France, car les architectes ont su s'y révéler essentiellement modernes et parisiens.

Eglise Saint-Dominique : Le chœur. GAUDIBERT.

Rue de la Tombe-Issoire, voici le dernier en date des sanctuaires de la capitale, évoqué au début de cet article : Saint-Dominique.

Une calotte sphérique sur pendentifs surmonte un plan carré. Des berceaux couvrent les tribunes superposées aux bas-côtés. Un exèdre et un déambulatoire semi-circulaire entourent l'autel. Plan carré, bas-côtés et chœur tracent la croix symbolique. Tous les caractères apparents du Roman sont là, trompant le spectateur non initié. Le jour où un très haut dignitaire ecclésiastique inaugura la nouvelle paroisse, il fut trompé à son tour et crut admirer une copie du XIe siècle. Naguère Huysmans dépeignait les régions où s'érige maintenant St-Dominique. Il condamnait, avec sa coutumière véhémence, l'ignorance des prêtres en matière d'art. Quels reproches n'eût-il pas adressés à celui-ci, confondant la forme apparente avec le style! Erreur qu'il

importe de signaler sans craindre de se répéter : ceux des architectes qui ne savent pas que leur art dépend de la structure sont incapables, non pas d'innover — l'innovation n'étant pas un but à poursuivre — mais encore de tracer une forme dont ils ignorent l'origine, et de la rendre, comme il convient, serve des matériaux et de l'usage auquel elle est destinée.

M. Gaudibert, artiste fin qui, en outre, connaît son métier, a-t-il toujours rigoureusement obéi à la raison ? N'a-t-il pas quelquefois sacrifié à l'aspect seul ? Constatons, tout au moins, ses hésitations. Regrettons sa concession aux doubleaux indépendants, construits jadis pour une élasticité dont nous n'avons que faire ici. Il s'est ainsi privé de la joie de découvrir une forme nouvelle. Il l'eût pourtant réalisée aimable et belle. On n'en peut douter lorsqu'on le voit se reprendre et décorer. Alors il explique franchement que son parti n'était pas de superposer les corbeaux. Il sait renfler les piles de l'exèdre afin de mieux continuer les arcatures de même matière. Sa construction part, unique, de la fondation, monte, par les piles de droite, jusqu'au faîte et redescend, par les piles de gauche, jusqu'au-dessous du sol. Un décor de mosaïque, joliment coloriée, de M. Boignard, suit la ligne construite, sans jamais l'abandonner, ni la dissimuler. Il n'y a point là, en effet, de ces coupures sculptées et peintes par lesquelles, si savoureusement, les constructions du XIe siècle signalaient et libéraient chacun des éléments qu'ils joignaient. Pierre contre pierre, à l'époque romane, monolithe ici : Toute l'architecture tient dans cette totale différence.

A St-Dominique, la sobriété des lignes extérieures n'exclut pas la somptuosité. Calcaire pour l'entourage des baies, agglomérés modelés, closoirs de terre cuite pour les imbrications alternées des remplissages... les matériaux restent toujours simples. Une tour élancée, de ciment et de brique, hérissera bientôt, de son fuseau gracieux, l'un des angles du monument. Remercions M. Léon Gaudibert d'embellir Paris, d'enrichir notre patrimoine d'art et souhaitons que les qualités de son édifice inspirent les jeunes artistes, les encouragent à utiliser, plus que lui encore, les avantages que les besoins modernes confèrent aux créateurs de belles formes.

ADOLPHE DERVAUX.

Eglise Saint-Dominique : La crypte. GAUDIBERT.

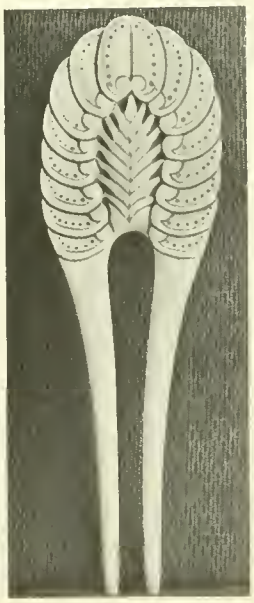
Coupe d'ivoire cloutée d'or. Mme O'KIN.

LE XIIIe SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS

L'art appliqué français entre dans une des périodes les plus importantes de son histoire. Les deux années qui nous séparent de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes seront décisives. Il ne reste à l'esthétique nouvelle que ce court laps de temps pour s'industrialiser sur une grande échelle.

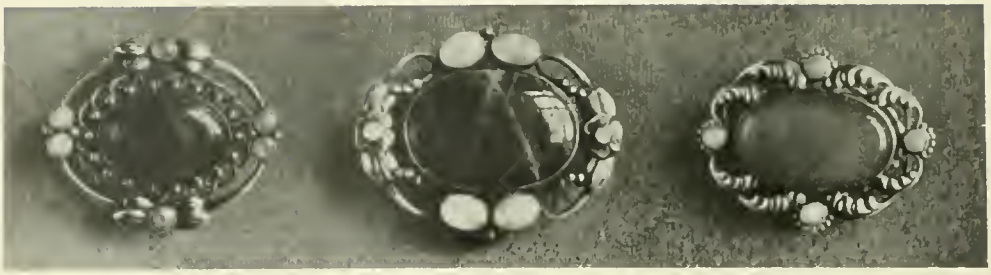
Ce résultat ne sera obtenu que par un effort national. Quoiqu'en puissent penser certains pessimistes, l'instant n'est pas défavorable à un aboutissement digne d'une gestation de trente années.

La guerre, qui fit table rase de tant de choses, a modifié maints intellects retardataires et précipité des évolutions qui se faisaient avec lenteur. L'état social et les mœurs se sont transformés plus profondément depuis 1914 que dans les quarante ans qui précédèrent cette date fatidique.



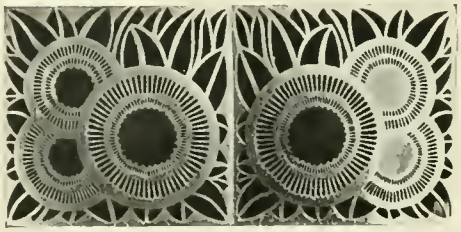
Ivoire. Mme O'KIN.

Il n'est point jusqu'aux dévastations systématiques de l'ennemi qui ne servent jusqu'à un certain point la cause des novateurs : lors qu'il s'agit de reconstruire des villes entières, de remettre debout des provinces, il ne viendrait à l'idée de personne de faire fi des matériaux récents, des méthodes de la science contemporaine et des dispositions qui s'imposent à des existences plus actives que celles d'autrefois. De même qu'il eut été impossible de renouveler, dans la boue des tranchées, ce que Georges d'Esparbès avait si joliment baptisé « la guerre en dentelles », de même on ne saurait s'accommoder, au siècle de l'automobile et de l'aviation, des architectures et des aménagements intérieurs qui parurent pratiques au temps de la chaise



Broches, argent et pierres. GEORG JENSEN.

à porteurs ou de la diligence. Peu de gens pousseraient la vénération du passé jusqu'à refuser de profiter des conquêtes de l'hygiène et de l'industrie. Il s'agit seulement de savoir sous quel aspect le public est disposé à les accueillir. Les tentatives de renouvellement des formes n'ont pas manqué depuis vingt-cinq ans et leur échec successif vint presque toujours de ce que leurs promoteurs avaient compliqué le problème.



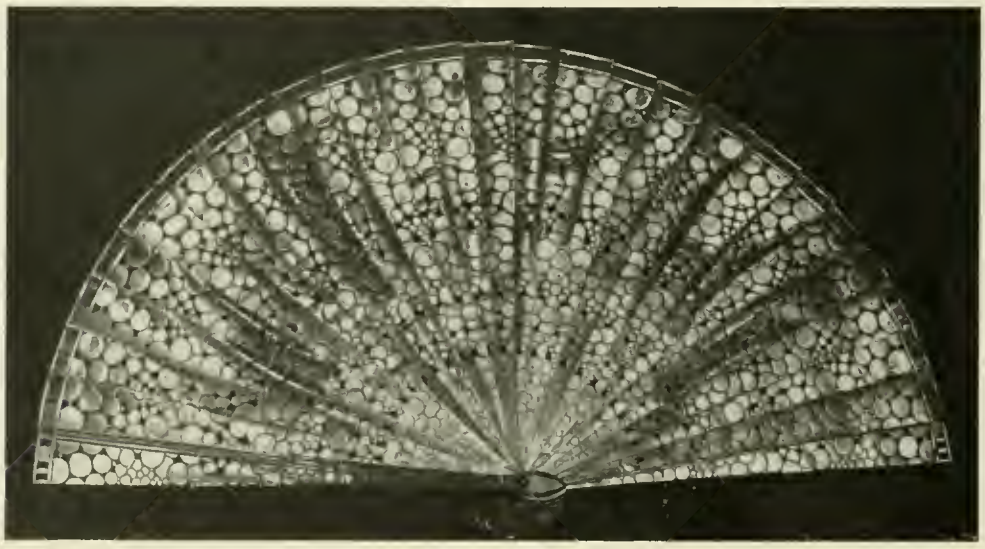
Boucle de ceinture. RAYMOND TEMPLIER.

C'est le défaut de simplicité qui rompit l'essor de ce qu'on appela un moment le *modern-style*. On avait tout simplement oublié de satisfaire le bon sens populaire.

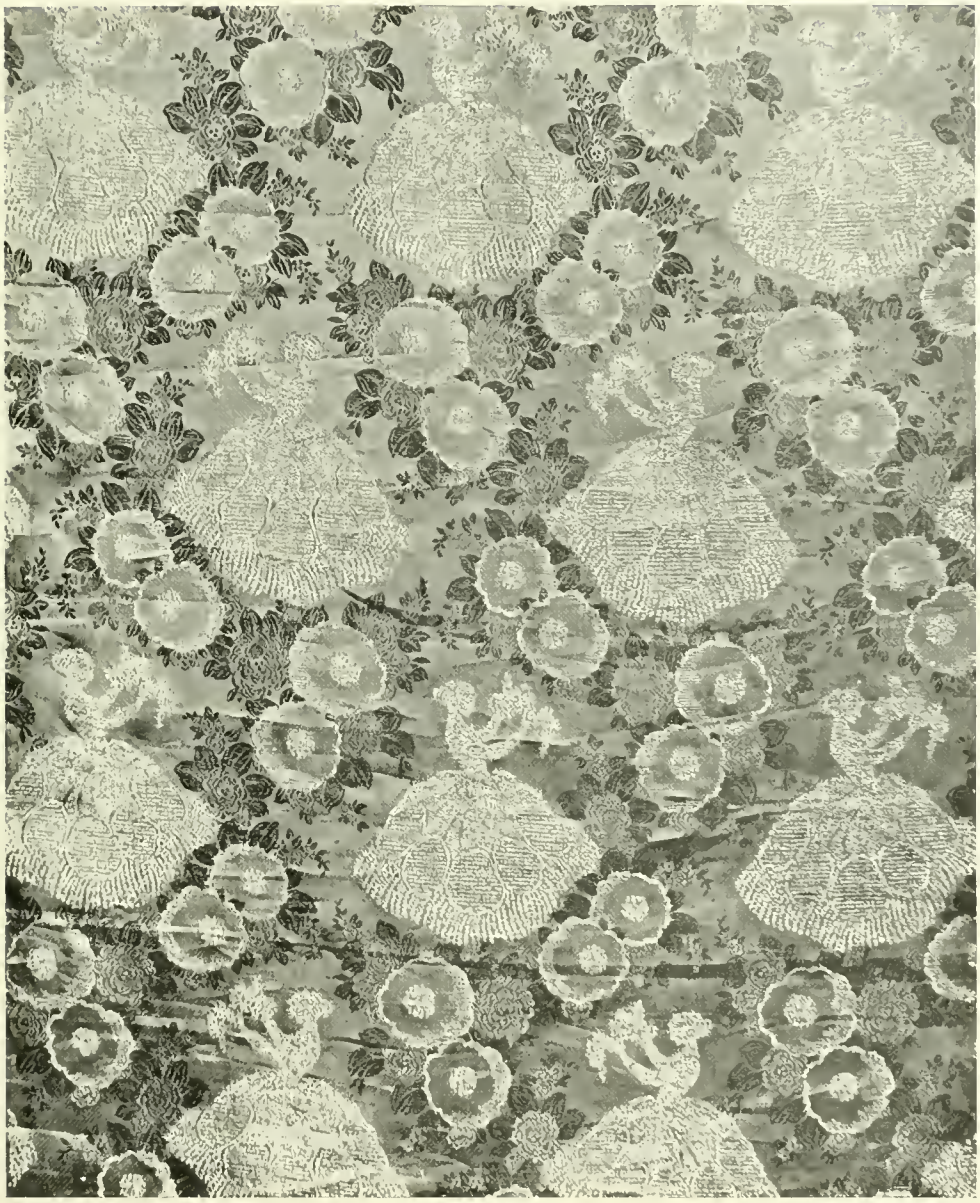
Mais les très excusables excès révolutionnaires du début se sont calmés. Après des tâtonnements bien naturels, les bonnes volontés ont trouvé la voie de la vérité.

Si le goût a évolué — et pour s'en rendre compte, il suffit de jeter un coup d'œil sur le décor des boutiques parisiennes — d'autre part les novateurs sont arrivés à des conceptions enfin stables et logiques. Nous sommes loin de part et d'autre de la mentalité de 1900.

Que manque-t-il donc pour que se fasse l'accord entre ce public préparé et les artistes dont les conceptions ne l'effraient plus? Il manque la réalisation industrielle qui seule multiplie l'objet à des prix abordables pour la majorité de la population.



Eventail, nacre. GEORGES BASTARD.



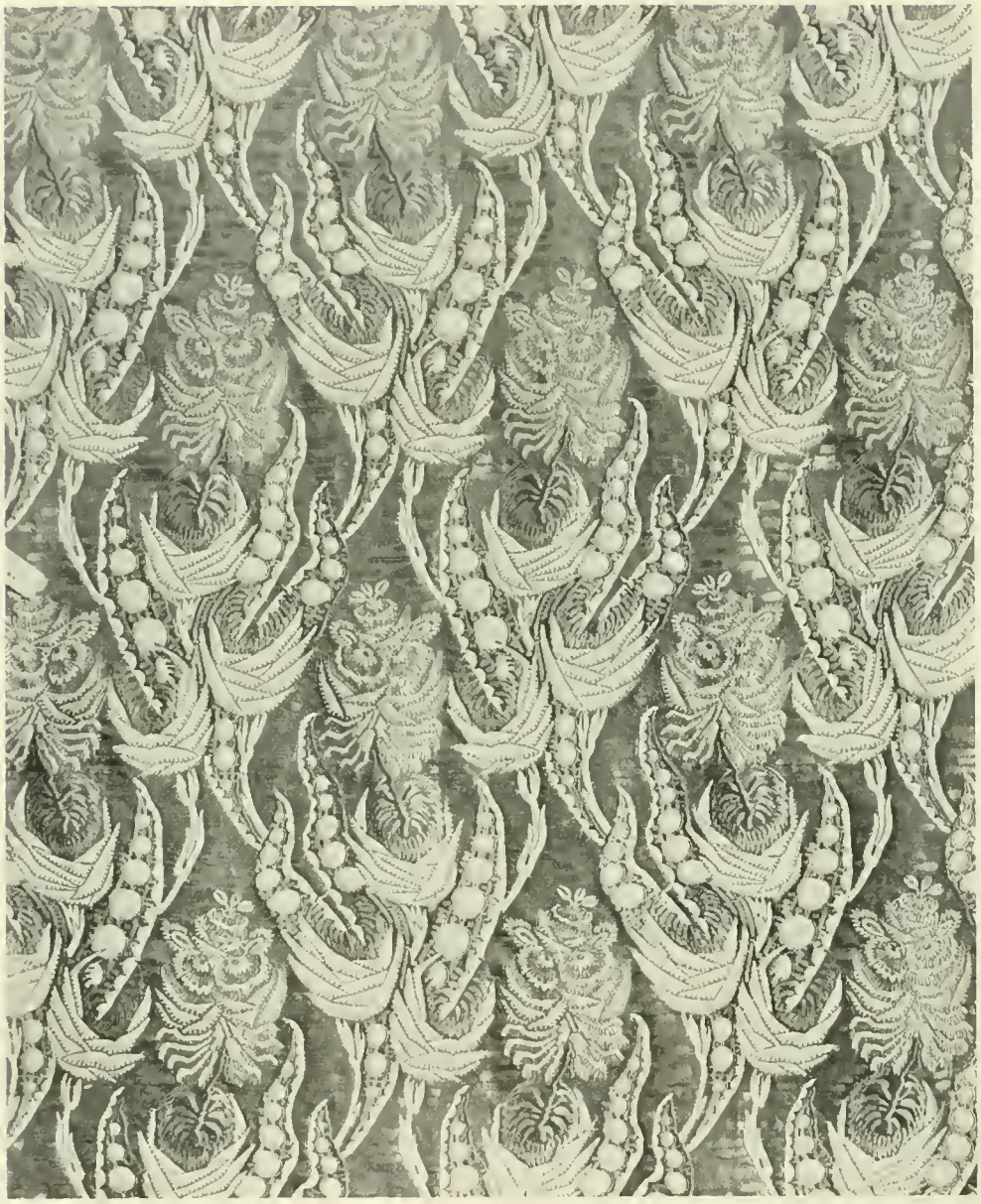
Voici des fleurs (broderie tissée, métal et soie). MICHEL-DUBOST.
— Éditée par J. Ducharne et Cie —

Les allemands l'avaient bien compris lorsqu'avant la guerre, ils démarquaient les luxueuses productions de nos décorateurs pour établir des modèles de vente courante, fabriqués en série. Leur esprit mercantile n'a d'ailleurs pas désarmé. Chaque jour des documents nous arrivent montrant avec quelle ardeur leurs industriels, leurs négociants et même leurs ouvriers, se sont unis aux créateurs de modèles pour obtenir des fabrications commerciales, pratiques et économiques, dans le sentiment des nécessités du jour.

Avant peu nous aurons à lutter contre une concurrence formidable, non plus seulement sur les marchés étrangers, mais même dans le domaine intérieur.

Que fait-on chez nous devant cette menace d'une invasion pacifique, merveilleusement organisée et largement subventionnée ?

On lésine. On mesure chichement à l'Admi-



Soie lamée or, fond vert.
— Éditée par J. Barret —

ÉDOUARD BILLET.

nistration de l'Exposition et à son éminent commissaire général M. Fernand David, emplacements et crédits. Il faudra même se féliciter si les maigres promesses sont tenues. Alors que le temps presse, alors que tant de zèles ont été déjà découragés par les tergiversations gouvernementales et municipales, il n'existe pas encore de budget permettant de venir en aide aux groupes d'exposants décidés à faire les frais d'ensembles coûteux, en vue d'apporter leur contribution à une réelle renaissance des styles français.

Les journaux sont remplis de véhémentes discussions à propos des Jeux Olympiques. Certes ! je suis un chaud partisan des sports. Toute carence de la France à leur sujet serait un crime, particulièrement au point de vue propagande et j'estime que ceux qui protestent contre une possibilité d'abandon des Jeux ont raison. Mais ce qui m'étonne c'est que tant

de voix éloquentes et autorisées s'élèvent en faveur des fêtes de l'athlétisme et qu'aucune ne prenne la défense d'une manifestation fixée pour la même année et dont l'intérêt est totalement méconnu.

Si les Olympiades sont assurées d'avoir un retentissement mondial, l'Exposition des Arts Décoratifs et industriels aura une importance beaucoup plus vitale au point de vue des répercussions matérielles.

Aucun français ne devrait ignorer à l'heure actuelle que la fortune des deux tiers de nos industries et le sort de nos exportations sont liés au succès de la section française en 1924. Un demi siècle de prospérité nationale est en risque.

Chocolatière, argent. EUGÈNE LELIÈVRE.
— Editée par Carre et Cie —

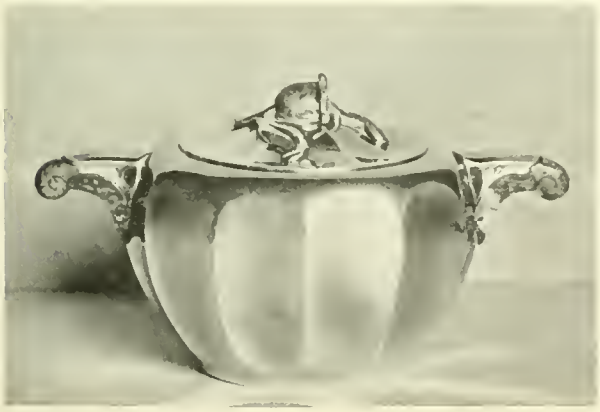
Nul n'a le droit de rester indifférent dans cette lutte et chacun doit aider de toutes ses forces à la triple union artistique, industrielle et commerciale qui déterminera la victoire.

Je dois avouer que le présent Salon des Artistes Décorateurs ne nous apporte à ce point de vue aucune indication. Il reste semblable aux précédents. A part de rares essais, il ne nous montre encore que des pièces uniques et des mobiliers coûteux. Si nous devions continuer dans une telle voie, 1924 marquerait pour nous l'heure du désastre.

Coupe, orfèvrerie. JEAN BONNET.
— Editée par Christofle et Cie —

Fort heureusement des tractations de fraîche date entre artistes et industriels nous assurent pour l'avenir de plus saines directions.

Sur l'initiative de la Fédération des Sociétés d'Art, présidée par M. François Carnot, et de quelques perspicaces présidents de chambre syndicale une cordiale union fut scellée. Un vaste mouvement d'ensemble se dessine en faveur d'une large participation de nos fabricants à la prochaine exposition, en liaison étroite avec les créateurs de modèles. Le groupement intersyndical des industries d'art étudie actuellement avec le Syndicat des Artistes Décorateurs les conditions de collaboration. Tout fait donc prévoir que d'une loyale entente vont sortir des manifestations nettement orientées vers des buts industriels et commerciaux en



Sucrier, argent et lapis-lazuli. JEAN PUIFORCAT.

Baigneuse Ecran en tapisserie. (MIGONNEY).
Exécuté par l'atelier de basse-lisse de l'école nationale d'Aubusson

octroyer leur appui sans réserves.

Le *Printemps*, les *Galeries Lafayette* sont entrés délibérément dans la bonne voie. Leurs émules suivront de plus en plus leur exemple, l'intérêt d'ailleurs les poussant, au fur et à mesure que se développeront les demandes des acheteurs. Mais il serait bon que les gouvernants, qui ont tant de moyens de se faire entendre, prissent la peine d'informer les administrateurs des firmes les plus fréquentées que le profit général est en jeu, qu'il y va de la suprématie du pays dans la lutte mondiale.

J'ai souvenir que vers 1905, nous causions déja de ces questions avec l'excellent homme, si plein de bonne volonté, que fut Dujardin-Beaumetz, alors sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.

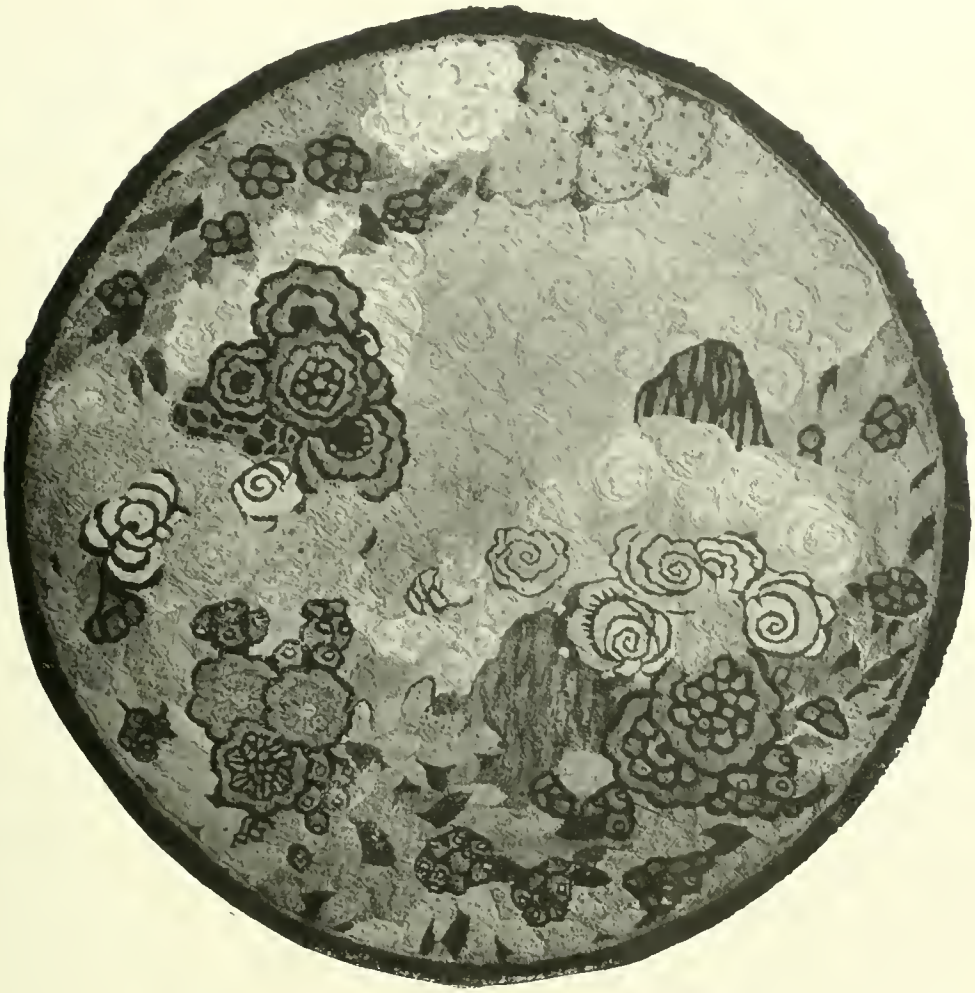
Désireux d'apporter au développement des conceptions de nos décorateurs l'aide d'un organisme officiel, il avait décidé de

dehors desquels l'art moderne resterait confiné dans le haut luxe et l'exception.

Seul, dans l'exposition présente, M. Dufrêne a installé un ensemble édité dans des conditions démocratiques. La situation qu'il occupe à la tête des ateliers d'art d'un grand magasin le lui a permis, alors que ses confrères, ne disposant pas, pour la plupart, de moyens de pénétration aussi puissants, demeurent attachés à satisfaire une clientèle cossue mais restreinte.

L'exception est là pour nous confirmer que c'est le monde du trafic qu'il faut conquérir aux idées nouvelles, si on veut les vulgariser. Les formidables organisations des Grands Magasins peuvent devenir les plus utiles collaboratrices du mouvement de rénovation du décor. Rien ne doit être négligé pour les amener à nous

Ecran en tapisserie. LOUIS VALTAT.
— Exécuté à l'école d'Aubusson —



Tapis édité par la Maîtrise.
— Ateliers des Galeries Lafayette —

MAURICE DUFRÈNE.

créer ce Conseil Supérieur des Arts Décoratifs dont l'existence éphémère, eut du moins l'utilité de servir de précédent à la création plus efficace du Comité Central technique des Arts appliqués. Nous lui avions, mon ami Louis Lumet et moi-même, exprimé notre conviction que les Grands Magasins étaient les plus sûrs instruments de diffusion en matière d'objets mobiliers et qu'on n'atteindrait jamais la masse s'ils restaient réfractaires aux transformations du goût. Dujardin-Beaumetz eut alors l'idée d'appeler au Conseil Supérieur les directeurs de ces Grands Magasins, pour qu'au contact des artistes et des critiques d'art, ils soient peu à peu gagnés à la cause.

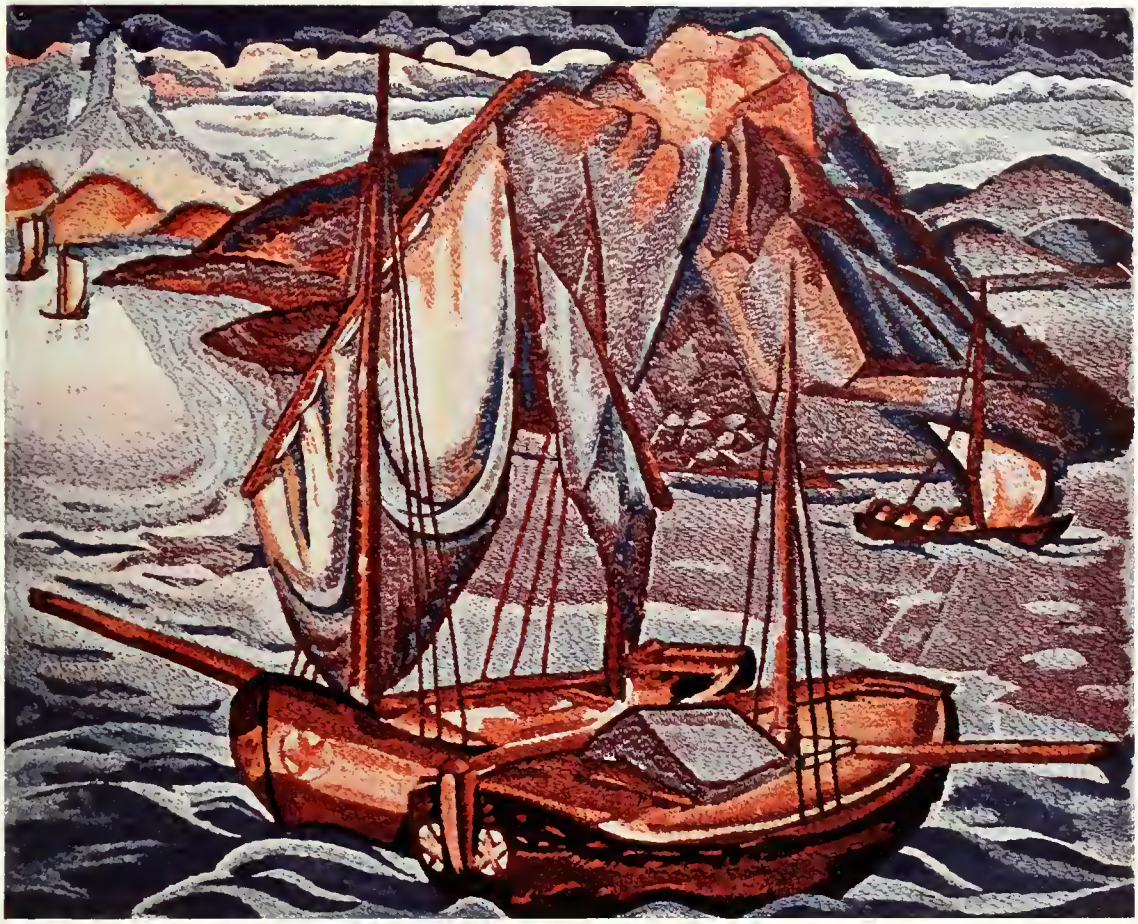
La pensée pouvait être féconde, à la condition que ce Conseil Supérieur fut appelé à se réunir assez fréquemment. Malheureusement, comme beaucoup de mesures administratives parfaites d'intention, celle-ci resta velléitaire. Il n'en demeure pas moins que d'avoir fait appel à leur collaboration a pu attirer sur l'art moderne l'attention bienveillante de certaines personnalités et qui sait si ce petit fait ne fortifia pas les résolutions de certains hommes déjà sympathiques au mouvement comme M. Laguionie, par exemple ? Quoiqu'il en soit, l'Etat ne manque pas d'occasions — et l'Exposition de 1924 lui en offrira plus d'une — de renouveler une tactique qui peut seconder l'effort considérable que vont tenter de concert artistes et industriels, effort qui doit tendre, comme le fait M. Maurice Dufrène avec la salle à manger toute simple qu'il expose,

En vacances (brocatelle).
— Éditée par Bianchini-Ferrier —

A.-F. LORENZI

à éditer un modèle à un nombre d'exemplaires suffisants pour obtenir des prix de revient permettant de concurrencer la vente des pastiches couramment fabriqués.

Ce n'est pas la première fois qu'on s'applique à réaliser des meubles populaires. Nous avons tous dans le souvenir, entre autres travaux, ceux de Benouville et de Gallerey. Ces meubliers, qui des premiers, eurent le sens des besoins généraux de leur époque, ne furent pas toujours soutenus par ceux pour lesquels ils œuvraient. Je suis bien certain que les ameublements d'une esthétique logique, amoureusement conçus par un Gallerey pour des fins populaires furent plus souvent acquis par des bourgeois que par des ouvriers.



BRODERIE AU POINT DE CHAINETTE

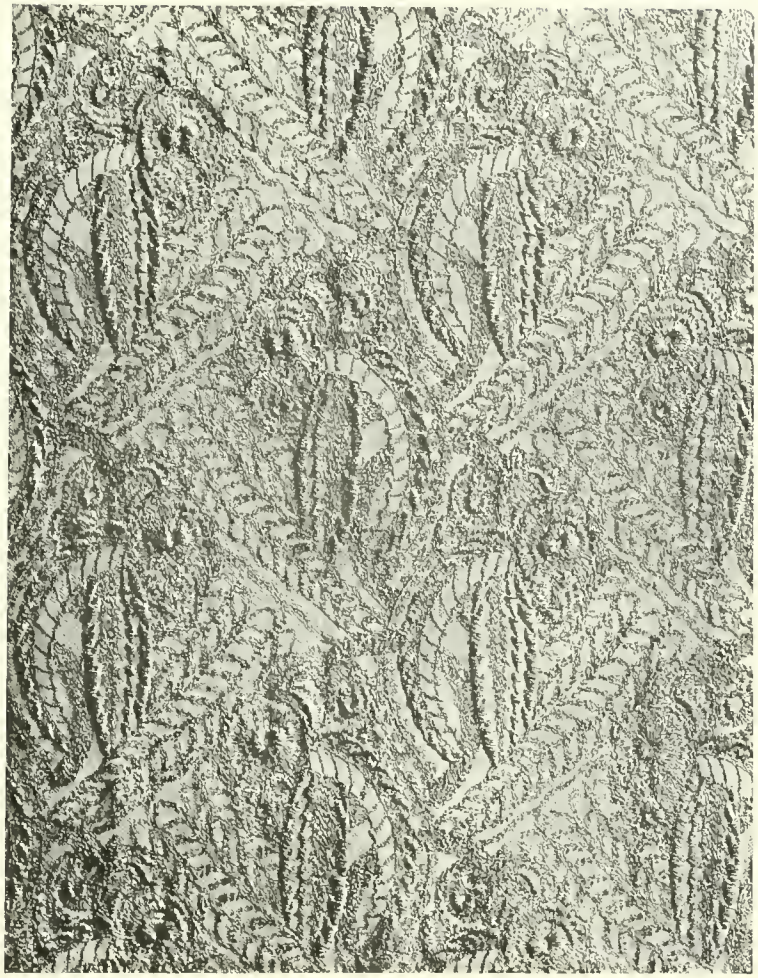
Composition de HENRY DE WAROQUIER

(exécutée par Mme H. DE W.)

Ceci tient à ce que ces productions n'arrivaient pas à leur heure.

D'une part leurs auteurs étaient insuffisamment armés pour entamer le combat avec les tenants du répertoire. Leur organisation matérielle d'exécution, de publicité et de vente n'était pas à la hauteur de la formidable besogne à accomplir, étant donné la résistance d'une majorité de confrères décidés à s'épargner la peine et les frais qu'impose toute évolution. D'autre part il était faux de penser que le prosélytisme initial pouvait s'exercer dans le domaine du bon marché.

Ce n'est pas dans les milieux modestes qu'on commence à déclencher la mode. Les transformations du goût viennent toujours d'en haut. Avant la Révolution, c'était la faveur du roi et de l'aristocratie qui donnait droit de cité aux nouveautés. Aujourd'hui qu'il n'y a plus de souverain, il y a quand même des classes dirigeantes. Ce sont en majeure partie les plus fortunées et c'est la raison pour laquelle les innovations décoratives eurent bénéfice à s'implanter d'abord dans le monde de la finance. A juste titre, et bien forcément d'ailleurs, les artistes s'en étaient tenus jusqu'ici à la pièce unique et dispendieuse. Ils n'avaient pas d'autres moyens d'affirmer leurs idéals et c'est le succès obtenu par leurs ouvrages d'exception qui



Tulle de couleur brodé. JULES COUDYSER.

Brocatelle — Éditée par Bianchini-Ferrier — LORENZI.

Commode, acajou et amarante. LÉON BOUCHET.

leur vaut d'avoir été peu à peu mieux compris de la foule, toujours ambitieuse de s'approprier ce qu'elle suppose un privilège de la richesse.

Si, en matière de style, l'avènement est subordonné à la conquête préalable de certains centres, il est non moins nécessaire de ne pas s'attarder en route et d'adapter la tactique de l'attaque au champ de bataille.

Le moment est arrivé où, après avoir intellectuellement imposé leurs œuvres, nos novateurs doivent les propager en les vulgarisant. L'exposition de 1924 offre à l'extension de leurs idées un tremplin puissant. Une semblable occasion de pénétration ne reviendra pas de si tôt. Il est prouvé qu'il existe actuellement, dans les classes moyennes, un public amateur de meubles nouveaux. Une maison du quartier St-Lazare qui fait plusieurs millions d'affaires annuellement en doit les deux tiers à la vogue des mobiliers modernes qu'elle édite. Son exemple est a suivre et doit encourager la fabrication en série.

C'est pourquoi je félicite M. Maurice Dufrène d'être arrivé à établir une salle à manger en chêne ciré, comprenant un buffet-dressoir, une table à rallonges et six chaises pour 1.250 frs.; 1.600 francs avec la desserte.

Ce sont des initiatives de ce genre qui, durant les deux ans qui nous séparent du grand concours international, serviront le mieux la cause de l'art appliqué français.

Certes! tout n'est pas entièrement satisfaisant dans l'ensemble de M. Maurice Dufrène. Je présenterai tout à l'heure quelques critiques de détail, mais d'une façon générale les moyens mécaniques furent intelligemment mis au service de la modernité.

Guéridon. PH. GENET ET L. MICHON.

Meubles. LEON BOUCHET.

Considérez les pieds de la table carrée, les montants principaux du buffet et de la desserte. Une même cannelure en recouvre uniformément la surface, conférant au tout une impression d'allègement et d'élégance. Or, il s'agit de bois débités au mètre, mais employés avec discernement.

L'enjolivement du reste est obtenu par les mêmes principes. Le dossier de chaise est une planche rectangulaire aux angles abattus. Le résultat est assez harmonieux parce que les montants du dossier atténuent par leur présence protectrice ce que les angles octroient d'agressif à un meuble. Ce qui me choque, c'est l'abattage un peu brutal des angles supérieurs du buffet et de la desserte. J'imagine qu'un léger arrondi ou une recoupe de l'angle obtus eussent pu adoucir l'impression de pauvreté, sans augmentation notable du prix de revient.

Des dessins gravés embellissent les dossiers de chaise. Je les aurais préférés moins échevélés et plus lisibles. Celui des panneaux du buffet est mieux venu.

Divers objets achèvent de donner à l'installation un caractère habité. La table s'égaie d'un service de faïence bien compris et de verres d'une jolie forme auxquels je ne reproche que le décor superflu de petites stries noires dont leur bord se pare. En principe, je suis opposé à tout apport sur le récipient à l'endroit où doit se poser la bouche. Question de propreté et d'inspection rapide au moment du nettoyage ou de l'usage.

Sous la table, un tapis de fibre de bois manifeste encore le désir de confectionner des objets seyants à des prix abordables. Celui-ci est d'aspect distingué, mais terne et triste. La matière végétale utilisée par l'artisan eut permis l'emploi de colorations plus vives, plus

Bureau de dame et fauteuil, amarante et ébène.
— Edités par Dominique —
Lampe de Jean Puiforcat. Tapis de Da Silva Bruhns.

DOMIN ET GENEVRIÈRE.

chantantes, dont la rusticité franche du mobilier eut bien supporté les accords.

Nonobstant ces quelques objections, cette salle à manger est bien venue. Elle doit retenir l'attention parce qu'elle indique nettement la voie dans laquelle il faut s'engager.

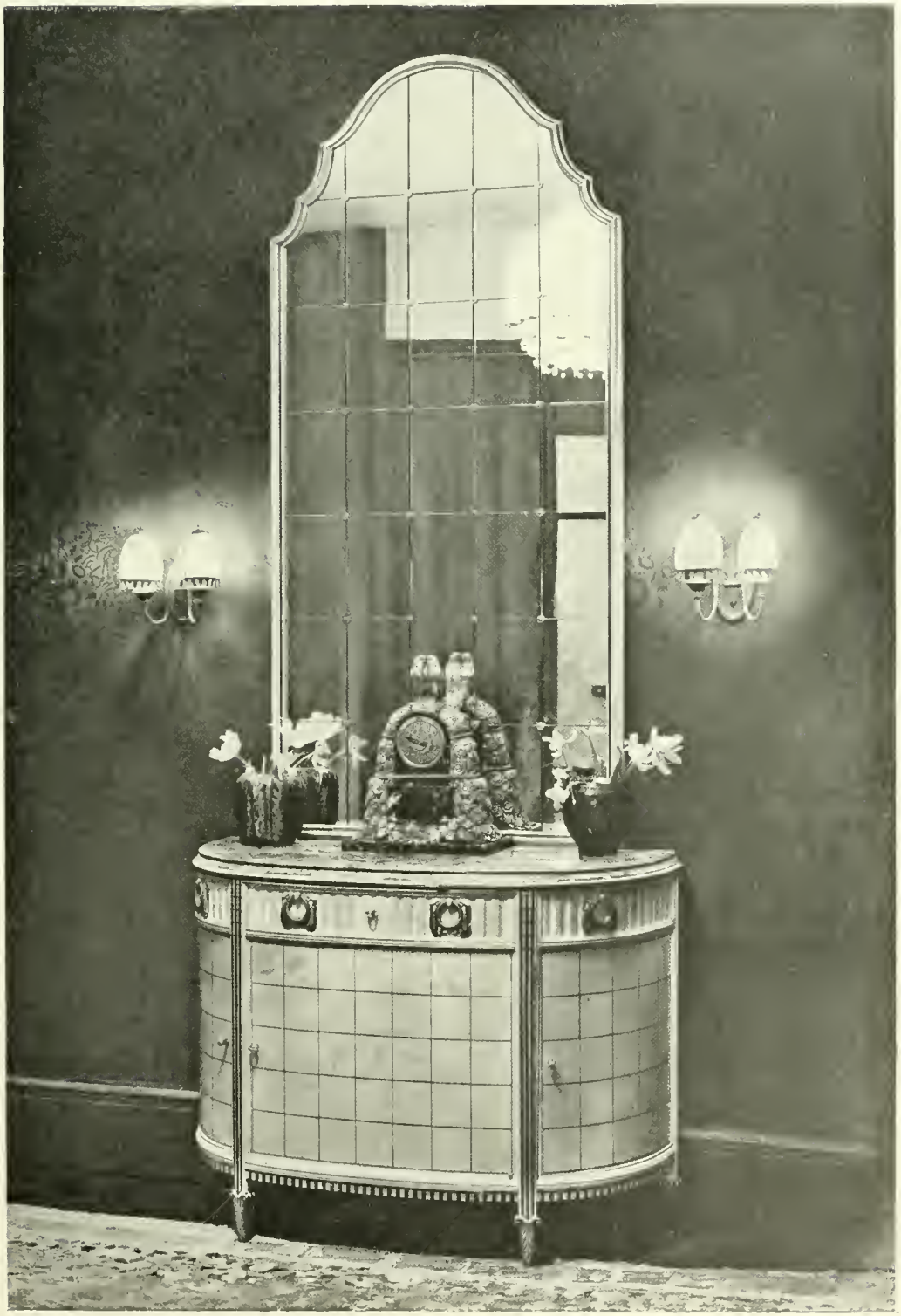
Je sais bien que nombre d'artistes vitupèrent le machinisme et ne cessent de déplorer la diminution progressive de la fabrication manuelle de jadis.

Il n'est pas douteux qu'un meuble construit avec une attention patiente et raisonnée par un ébéniste épris de son métier gardera toujours un caractère plus artistique et plus intime à la fois que l'article qui sort des insensibles bras d'acier de la machine.

Lampe de bureau
J. PUIFORCAT

Par contre, l'industrie qui a développé certaines tares — dont l'indifférence ouvrière est une des plus déplorables — nous dote de possibilités nouvelles. La technique de l'usine peut être une des causes les plus actives de renouvellement des formes. Il est indispensable que les créateurs de plans y soient minutieusement initiés.

Loin de combattre le machinisme — ce qui serait vain, car



Commode (sycomore, ébène et bronze argenté) et miroir en panneaux assemblés. PAUL FOLLOT.

Salle à manger, palissandre et marqueterie.
— Éditée par *Le Printemps* —

Mme CHAUCHET-GUILLERÉ.
En collaboration avec GUILLEMARD.

on ne saurait avoir la prétention de le supprimer et il faut vivre avec son temps — nos décorateurs doivent en étudier l'application à la gestation d'objets d'un goût moderne. C'est la seule facon d'arriver à concurrencer victorieusement le pastiche.

On fabrique de nos jours des meubles de style dont toute la sculpture est obtenue avec un outillage d'une souplesse et d'une précision merveilleuse. Aucune raison n'empêche de mettre en train à mille exemplaires un modèle neuf comme on le fait pour une salle à manger Henri II ou pour une chambre à coucher Louis XVI. Le prix de revient peut même être à l'avantage moderne souvent moins chargé que l'ancien.

Moutardier. SUÉ ET MARE.
— Édité par Christofle —

Le tout est d'établir, en connaissance des méthodes d'exécution, des projets susceptibles d'en tirer le meilleur profit. De ces recherches peuvent même naître des trouvailles modifiant notablement les contours connus.

Bien entendu, à côté de ces émissions en série, nos artistes continueront à produire des mobiliers précieux, œuvres d'art aussi personnelles qu'une statue ou qu'un tableau. Le nombre de commandes d'œuvres de ce genre sera d'autant plus élevé que l'inclination pour le moderne aura été plus répandue. Par conséquent c'est l'intérêt de ceux qui conservent à la pièce unique une particulière affection de souhaiter le développement parallèle d'un art nouveau associé

ANDRÉ GROULT.

Salle à manger.

Buffet, noyer.
— Édité par Dim —

RENÉ JOUBERT.
Sculpture de BORGA.

aux moyens industriels. L'édition n'est d'ailleurs pas tenue de s'en tenir à des productions démocratiques, telle la salle à manger de Maurice Dufrène. Dès maintenant elle aborde des types destinés à une clientèle plus riche et plus exigeante. La salle à manger de Mme Chauchet-Guilleré, éditée par l'atelier Primavera, en est un exemple. Le buffet, la table et les deux chaises reviennent à 6.850 francs. Avec la desserte l'ensemble monte à 8.000 francs.

Je m'excuse d'insister sur ces questions de coût. Mais je considère que dans l'offensive de l'art moderne contre la bastille des reproducteurs et imitateurs, elles sont d'une importance primordiale.

Pendulette. J. PUIFORCAT.

Il est évident que la clientèle qui peut mettre huit mille francs à l'acquisition d'une salle à manger est déjà très restreinte. Je pense que si l'édition entreprend résolument des meubles de cette qualité elle arrivera à vendre à meilleur compte. Architecturalement la salle à manger de Mme Chauchet-Guilleré se présente bien. La table est même parfaite de proportions. Il est regrettable que les sujets en marqueterie situés au centre du buffet et de la desserte y inscrivent un contre-sens. Pour agrémenter un meuble ultra-moderne n'y avait-il pas mieux à trouver qu'une figurine grecque?

A l'ensemble j'adresserai un autre reproche, assez grave

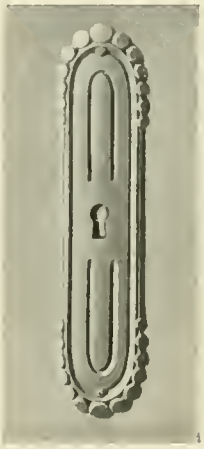
MAURICE DUFRÊNE

Salle à manger, chêne ciré.
— Editée par *La Maîtrise* (ateliers des Galeries Lafayette) —

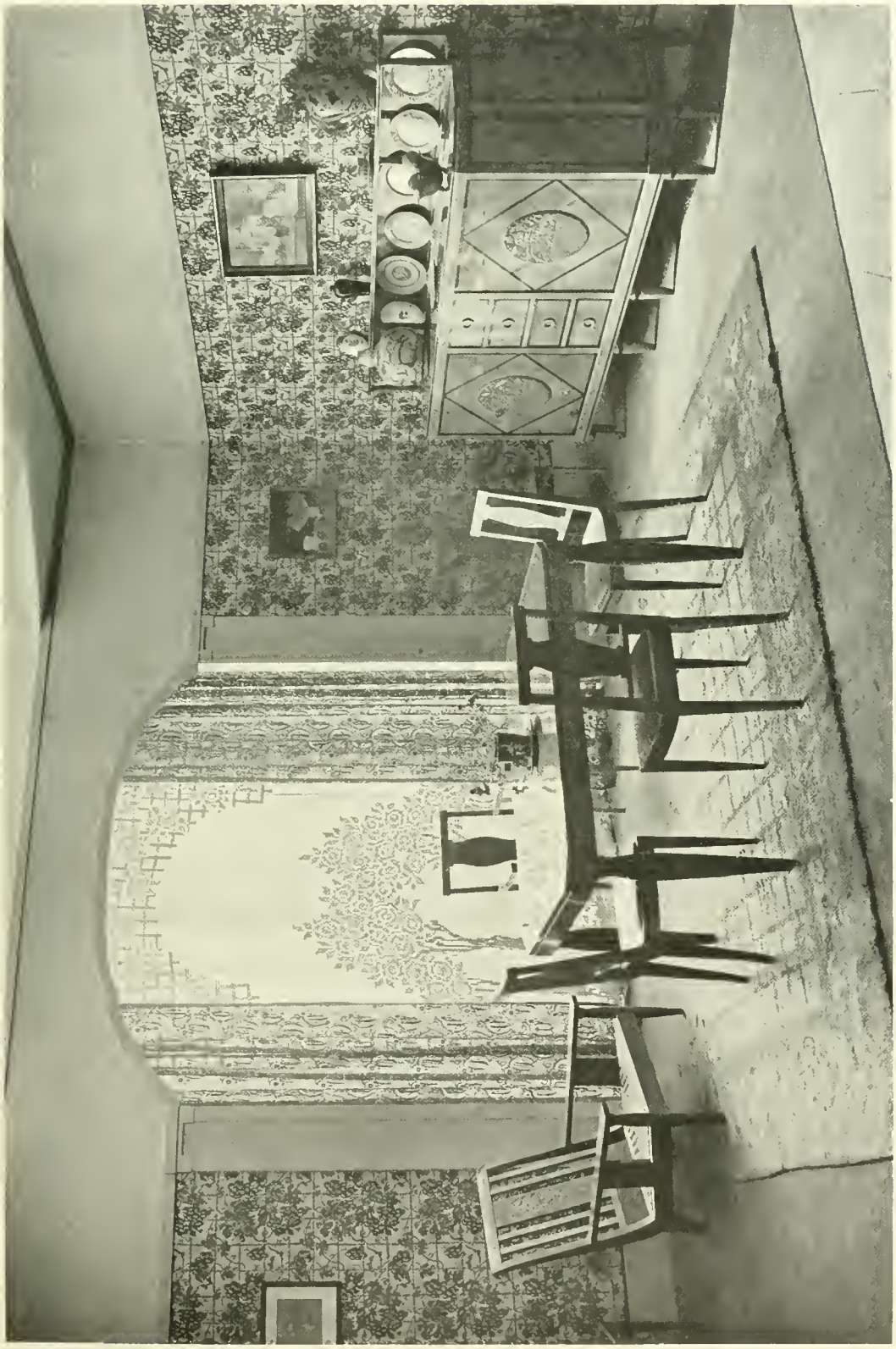
Desserte, merisier et filets d'ébène. LÉON JALLOT.

à mon avis : son élégance est un peu funèbre. Les meubles sont de palissandre dans lequel s'incruste un érable moucheté aux reflets d'argent. Cette alliance suscite en notre esprit un rapprochement avec le décor mortuaire, rapprochement renforcé par la présence de motifs évocateurs de tombeaux antiques.

Austère lui aussi, le petit studio dû à M. Maurice Girard, et édité par *Le Printemps*, apparaît comme un éteignoir à la gaîté la plus expansive. Le secrétaire en noyer est dur de lignes et triste. Le divan, le fauteuil, la chaise en drap bleu uni sont tristes. Et c'est une tristesse relativement coûteuse. Plus avenant est le stand de Dominique et Genevrière. Les meubles d'amarante avec filets d'ébène, sont d'une jolie coloration ; un tapis de Da Silva Bruhns étend chaleureusement ses larges motifs : une portière de Redard retient par sa libre invention décorative et on aime aussi la peinture de Tobeen. Enfin un objet d'une rare perfection une lampe de bureau de Puiforcat, sorte de campanule d'argent, rabat utilement et discrètement la lumière. Pourquoi au milieu de tant d'harmonie chercher le mouton à cinq pattes, en oubliant que c'est lorsqu'ils ont un pied de trop que les meubles parais-



Entrées de serrures. GIGOU.



LÉON JALLOT.

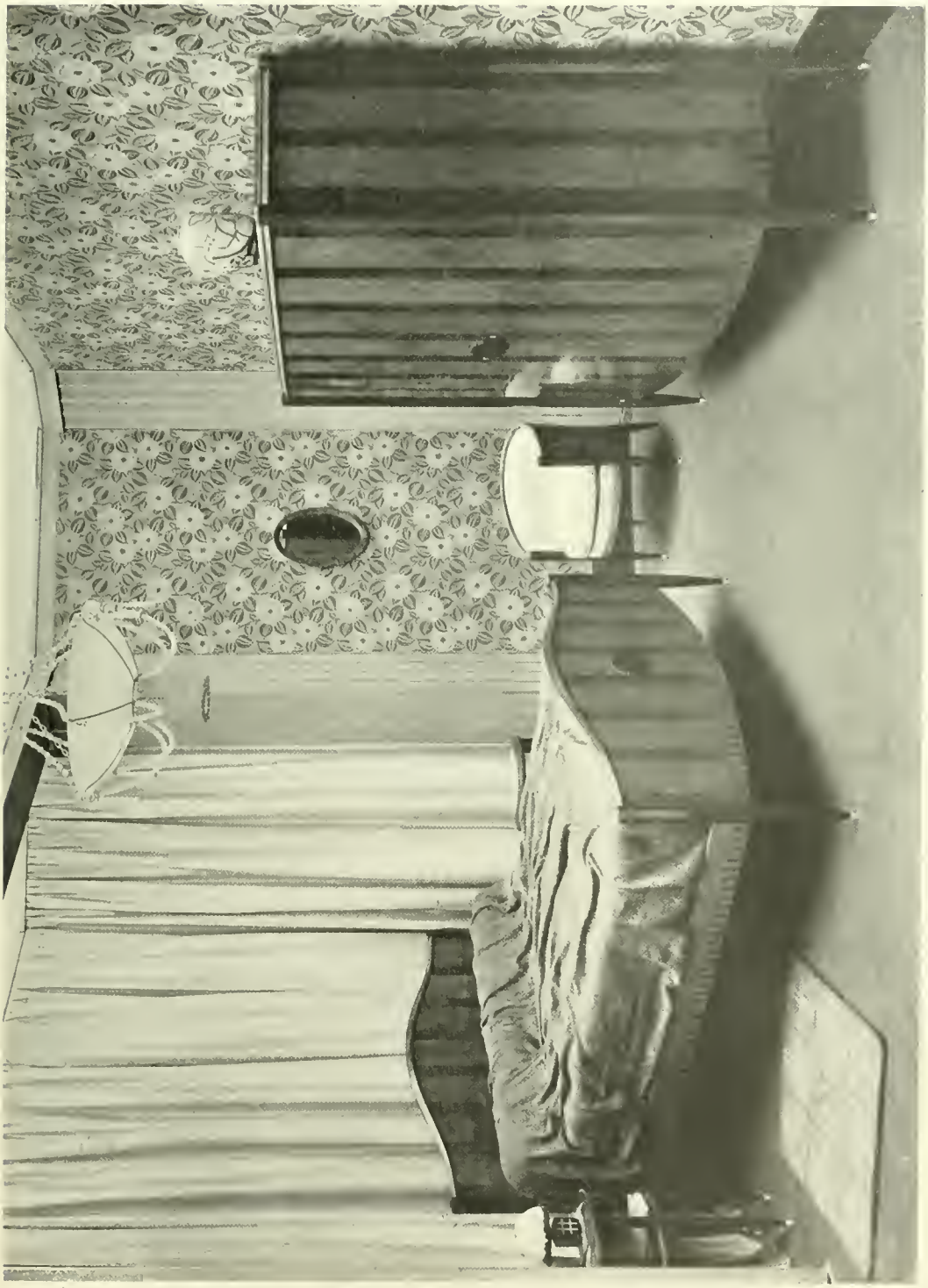
Salle a manger, merisier et filets d'ébène.
— Tapis exécuté par COUPÉ, décor de fenêtre de COUDYSER —

Salle à manger, noyer.
— Peinture de Mlle P. Adour —

MATHIEU GALLEREY.

Buffet, noyer.

MATHIEU GALLEREY.



RENÉ GABRIEL.

Chambre à coucher, pylma et sycomore gris

Terre émaillée P.-R. JACQUET.

sent boiteux. La complication inutile a déjà joué trop de tours à l'art moderne, pour que nous n'essayons pas d'en guérir les partisans de l'inédit à tout prix. Cet ensemble serait séduisant si le bureau et les fauteuils ne s'entêtaient à chercher cinq points d'appui. Un pied de trop est aussi désagréable dans un meuble que dans un alexandrin.

Faïence. DHOMME.

M. Joubert ne commettrait certainement pas de fautes de ce genre il connaît trop bien son métier pour cela. On sent qu'avec lui nous avons affaire à un ébéniste. Son buffet en noyer (Dim, éditeur), nous donnerait toute satisfaction si l'on y trouvait ces repos nécessaires à l'œil que donnent de larges panneaux. L'auteur abuse trop des ondes un peu molles que multiplie une succession de ressauts arrondis. Je regrette aussi qu'en un meuble aussi bien étudié certaines entrées de serrures soient décorées et les autres pas.

Aux noms de MM. Dufet et Bureau le catalogue indique *Salon*, mais ce salon, édité lui aussi, se compose d'un seul meuble qu'il faut contempler debout, car il n'est pas un siège autour : une table-bureau d'amboine et d'ivoire, à la vérité somptueuse.

L'installation voisine nous présente un lustre et des appliques translucides de René Lalique qui sont des merveilles de goût et d'ingéniosité. Je signale aussi le revêtement des murs par un matériau de pâte de verre et ciment dont on peut tirer de remarquables effets et qui revient à 350 francs le mètre carré. Voilà une fabrication industrielle qui trouvera des applications nombreuses dans le bâtiment.

Je viens de passer en revue les ensembles édités. Par leur nombre restreint et le peu d'importance de la plupart d'entre eux, on se rend compte du labeur qui nous reste à accomplir si nous voulons affronter une concurrence étrangère déjà fortement organisée.

De toutes les installations du présent Salon celle de M. Jallot est certainement et de beaucoup la meilleure. Voilà une salle à manger dans laquelle on doit se restaurer avec joie. Tout y est harmonie, clarté, bien-être des yeux et de l'âme. Le prix de 10.635 francs n'est pas exagéré pour un mobilier de ce genre, exem-

Grès. RUMÈBE.

Faïence Stannifère. ÉTIENNE AVENARD.

Légumier, porcelaine. MAURICE DUFRÈNE.
— Edité par *La Maîtrise* —

Assiette et soupière, faïence. SUÉ ET MARE.
— Editées par Samara —

Verre. DECDRCHEMONT.

Verre. DAUSY.

plaire unique, exécuté avec un constant souci des moindres détails. Le décor de fenêtre par Coudyser contribue à répandre ici une atmosphère d'une exquise délicatesse. Dans un autre emplacement une bibliothèque en merisier affirme de M. Jallot les mêmes qualités de force élégante et de logique conception.

La jolie commode en acajou et amarante de M. Bouchet peut être comparée aux meubles les mieux réussis du passé. Le bahut-bibliothèque en acacia et citronnier est également fort bien venu. Il faut en louer l'équilibre de construction et la sobriété décorative. M. Bouchet est de ceux qui n'emploient l'ornement que lorsqu'une nécessité l'impose. Dans le cas présent par exemple on sent très bien que la tonalité générale très pâle du bahut exigeait sur le grand panneau une note solide que lui apporte le motif floral en marqueterie dont l'importance est calculée avec un tact sûr. Quant à la table-bibliothèque dont l'invention est heureuse, j'avoue qu'elle me procure une moins complète satisfaction à cause d'un contrefort en équerre qui ne se justifie pas suffisamment.

DECŒUR.

M. Ruhlmann est l'homme des meubles précieux. Celui qu'il expose est d'un galbe pur qui fait déplorer plus vivement une erreur profonde, celle de remplacer une poignée de tiroir par un effilé de soie. Les errements de cet ordre ont ceci de doublement regrettable qu'il est plus facile de les imiter que de découvrir les voies occultes qui mènent à la beauté. M. Priou nous en apporte une preuve avec sa coiffeuse de laque noire dont les tiroirs n'offrent aussi à notre main qu'une prise de passementerie.

Autant M. Ruhlmann semble à son aise dans l'enfantement des mobiliers d'apparat, autant on a l'impression que M. Gallerey aurait tort de ne pas s'abandonner à sa prédilection pour les choses robustes et simples. Il n'est pas l'homme du meuble riche. Mais quelle belle tâche il peut accomplir d'ici deux ans, en profitant des enseigne-

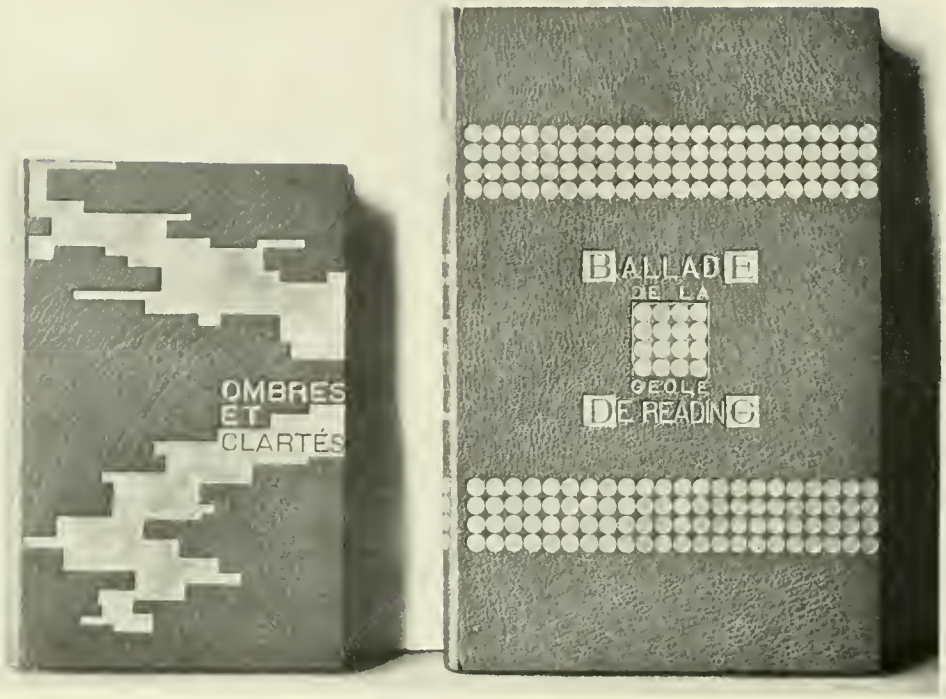
ments du passé ! Sa table de salle à manger nous satisfait complètement. L'ovale en est savamment tracé. Les pieds solides sont allégés par des lignes montantes. La desserte est bien composée. Etant donné que c'est aux meilleurs qu'on doit le plus de franchise, j'avouerai à M. Gallerey que j'estime moins le buffet dont deux montants viennent fleurir en consoles pour supporter un rayon à bibelots de dix centimètres de large ! C'est une faute qui étonne dans l'œuvre d'un constructeur ordinairement épris de rationalisme. Reste l'horloge. Sa forme est celle d'un meuble bon marché alors que l'exécution est chargée de détails comme celle d'un meuble cossu. Il eut été préférable de supprimer un certain nombre de moulures au profit d'une recherche de lignes plus élégantes. Quant au parti de ne montrer du balancier qu'une portion informe par un carré de quelques centimètres qui n'est qu'un trou, c'est se priver par bizarrerie inutile d'un élément décoratif naturel, et d'autant plus à tort, que par suite du réglage du mécanisme d'horlogerie le centre du balancier ne peut se trouver que par hasard devant la légère ouverture ménagée.

Céramique. DECŒUR

Grès. RAOUL LACHENAL.

M. Follot a la passion des installations somptueuses. Il en a réussi quelques-unes. Il se trompe aussi quelquefois. Si son meuble d'applique répand un éclat prestigieux, je n'hésite pas à dire que les deux fauteuils évoquant par leurs lignes abâtardies, par leur excès d'opulence, de détails sculptés et de dorure, le style rococo allemand, sont franchement laids. Ce n'est certainement pas dans cette direction qu'il doit s'engager.

Le guéridon de MM. Genet et Michon est d'une sveltesse robuste. Les meubles de salon qui l'accompagnent restent sympathiques, malgré l'opposition un peu brutale des tonalités de l'acajou foncé et du citronnier. La sculpture du fronton est



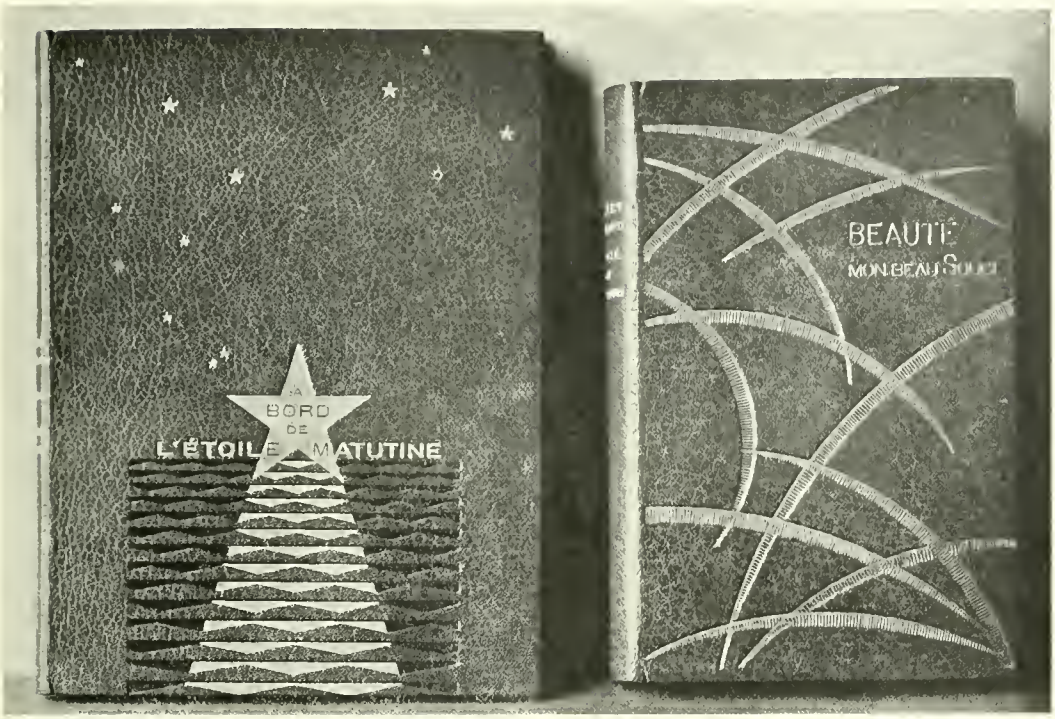
Reliures. P.-E. LEGRAIN.

excellente. Mais il est inadmissible d'en voir le motif floral s'ouvrir en même temps que la porte. Cette dernière eut dû être découpée dans le panneau de citronnier seulement, en laissant au fronton son rôle de décoration fixe. Autre question : Pourquoi placer sur le tiroir deux poignées importantes en cuir argenté, en laissant à la serrure une banale entrée ?

M. Rapin présente dans un intérieur délicieusement tendu un mobilier pimpant mais un peu disparate. Il s'agit d'une chambre de jeune fille. Elle est de bon accueil au premier abord, mais pas assez pratiquement conçue. Une femme aime disposer d'une psyché ou d'une armoire à glace. Elle a besoin de meubles dans lesquels il lui soit possible d'allonger ou de pendre des robes. Les industriels et commerçants donneront sur ces points d'utiles conseils aux artistes. Au point de vue technique j'ai remarqué que le tableau de la table est en retrait sur l'assemblage des pieds et des traverses, ce qui présentera dans l'avenir l'inconvénient de ne pas dissimuler les écarts qui se produiront fatalement par suite du jeu du bois debout. Les dessus débordants ont entre autres buts celui de couvrir les joints.

Pourquoi M. Tony Selmersheim a t-il installé dans une niche, au cœur de son buffet, un sujet de sculpture sans intérêt, coûteux,

Reliure. Mlle SUZANNE ROUSSY.



Reliures. P.-E. LEGRAIN.

inutile et s'opposant à la commodité du nettoiement ? Déjà la partie de marbre qui occupe en totalité le milieu du meuble enlève à celui-ci toute unité en créant trois tranches de colorations différentes et heurtées.

M. Groult est un aquarelliste. Son projet devait être exquis de couleur. L'atmosphère de son stand est agréable, le buffet est plaisant, le lustre formé de cinq olifants de cristal est parfait. Ce qui choque c'est l'aspect de ressort à boudin des pieds de table ou de chaise. Il en émane l'impression qu'on ne saurait s'appuyer ou s'asseoir avec sécurité. Impression toute morale, certes, mais que le constructeur doit éviter de susciter.

L'ensemble de M. René Gabriel est d'une distinction aimable et cossue. Je reproche aux sièges leur ouverture rétrécie tout à fait illogique. L'armoire simple est riche par sa matière et par le choix des bois accouplés. Le parti des quatre montants partant du sol au faîte est excellent. Je regrette pourtant qu'ils soient coupés à leur extrémité comme des pieux. Il y avait à trouver un moyen de les relier plus intimement à la toiture du meuble.

Le canapé de MM. Süe et Mare manque à la fois de grâce et de force. On pourrait croire le dossier découpé dans de la volige. J'aime beaucoup les peintures de M. Dufresne,

Reliure. Mlle DE FÉLICE.

Service à thé. DUNAND.

mais traduites en tapisserie, elles donnent des réalisations un peu tristes. Ce qui prouve qu'un modèle destiné à l'industrie ne peut pas être traité comme un simple tableau. L'artiste doit songer continuellement au but à atteindre et aux techniques qui interpréteront son œuvre.

Le manque de place m'empêche de discuter comme j'en aurais le désir les envois de M. Francis Jourdain dont on a longuement parlé ici même récemment, de M. Chareau, de M. Doumergue, de MM. Bagge et Huguet, de M. Fernand Nathan, de MM. Lahalle et Levard, de M. de Bardyère, enfin de M. Brandt dont le stand est d'une allure magistrale, mais dont la porte gagnerait à davantage de sobriété.

Je suis obligé d'énumérer rapidement les envois qui ne font pas partie d'un ensemble.

Métal repoussé et inscrusté. DUNAND.

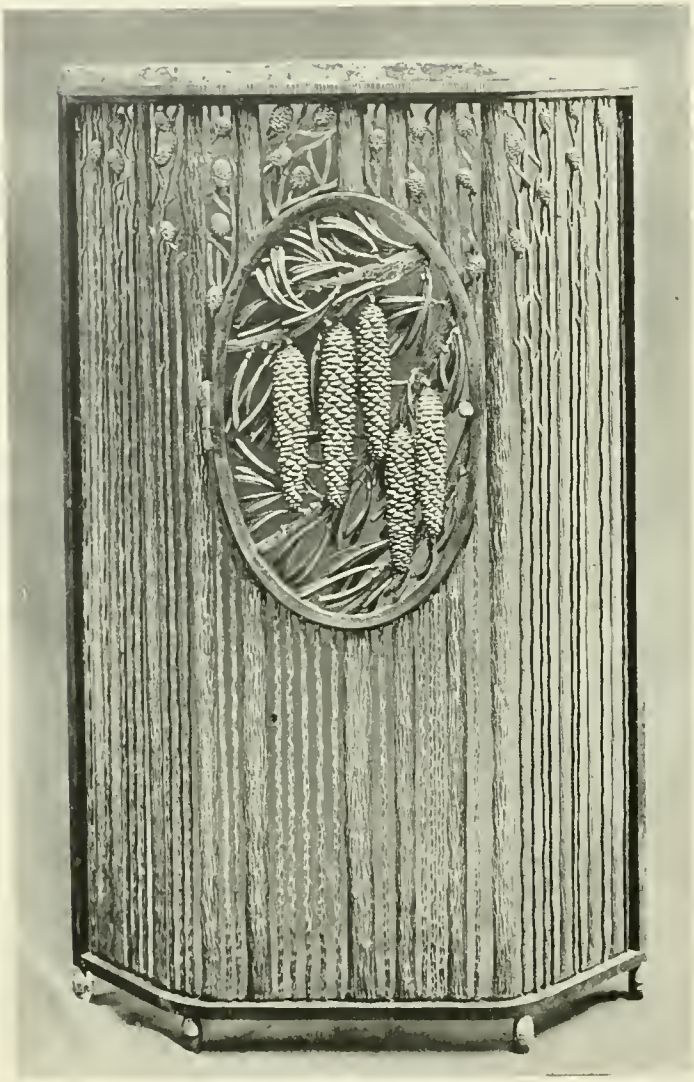
Lampe fer forgé. R. SUBES.

Lampe fer forgé AMIOT-DERBIGNY.

J'ai noté les maquettes de maison de campagne de M. Greber, les spirituelles clôtures de M. Le Bourgeois, les ferronneries de M. Subes et de M. Amyot-Derbigny, les sculptures de M. Charles Hairon, les animaux si typiques de Pompon, les éléments de serrurerie en bronze ciselé par M. Gigou, les maquettes de décors de M. Zinoview, les vitraux de M. Gruber et de M. Auguste Matisse, les papiers peints de M. René Gabriel, un tapis au point noué de M. Robert Bonfils, les dentelles au point de Nice par Mme Chabert-Dupont, les broderies de M. et Mme de Waroquier, des damas lamés de M. Billiet et de M. Dubost, les batikkes de Mme Pangon, des toiles de Rambouillet de M. Menu et de M. Boigegrain, enfin des étoffes de Lorenzi particulièrement réussies car elles offrent aux yeux, tel un coin de forêt, un fouillis reposant, ordonné sans en avoir l'air.

Métal repoussé. CAPON.

Un groupement de tapisseries vaudrait qu'on s'y attardât, à cause du méritoire effort tenté par M. Marius Martin à Aubusson, en vue de revenir à la technique d'interprétation qui fut celle des XIVe et XVe siècles. J'espère avoir l'occasion de dire l'utilité des tentatives de M. Martin. Pour l'instant je ne puis que signaler l'intérêt des panneaux exécutés d'après les cartons de MM. Migonney, Val-



Cache-radiateur, fer forgé. EDGAR BRANDT.

M. Jean Puiforcat est un de nos meilleurs orfèvres. Son service à thé en argent et lapis-lazuli, heureux mariage coloré, est une œuvre parfaite, qui possède la forte simplicité de la vraie richesse. Il ne faut pas oublier une chocolatière de M. Lelièvre, un miroir et une boîte à poudre de M. Puechmagre et, parmi les objets édités par la maison Christofle, une harmonieuse coupe de M. Bonnet et des montures de brosses et de glaces à main grassement comprises par M. Lanel.

Dans les bijoux j'ai à signaler ceux de M. Georg Jensen, un pendant de ceinture de M. Bablet et les boucles et broches de M. Raymond Templier.

Honneur à la céramique ! M. Decœur triomphe avec des pièces de grand feu qui resteront des modèles d'art et de science. M. Decœur pense ses créations dans la forme et dans la matière. Le décor, il ne l'emploie que pour faire valoir ces deux éléments primordiaux. En dehors de cette justification il n'y a point recours. Et il est dans la vérité pour la beauté. M. Dhomme exécute avec une magnifique aisance des motifs que rehausse l'harmonie profonde des tons. Voici M. Jacquet, habile, avec des dons picturaux, M. Rumèbe, chercheur, M. Raoul Lachenal, héritier du talent paternel, M. Avenard qui multiplie avec une rare liberté sur des faïences stannifères d'ingénieuses et séduisantes trouvailles, M. Buthaut, un peu prolixe, enfin MM. Süe et Mare dont le service de table édité par Samara contient quelques pièces sans reproche. C'est le sain retour aux anciennes terres de pays. Mais pourquoi dans un tout si précisément français, évoquant les volumes pleins de grâce de notre vieille orfèvrerie, devons-nous être choqués par une cafetière qui, détonnant avec

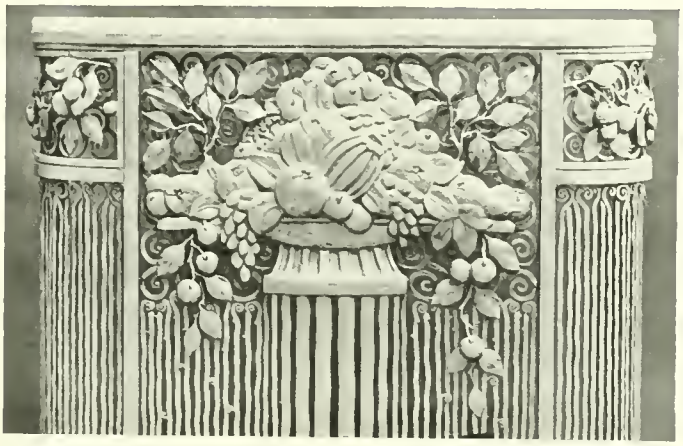
tat, Paul-Émile Pissaro, Séruzier, Baldoui et de Mme Agutte.

En ce qui concerne le travail des métaux, M. Jean Dunand est un maître incontesté. Quelle admirable rétreinte que celle de ce grand vaisseau au col diminué ! Et dans tel vase à incrustations quel dégradé savant accompagnant la forme ! Il faudrait tout citer : service à café, pendulettes, le casque de Foch et les laques où perdurent des coquilles d'œufs dans une splendide prison. Parmi les habiles tenants de la bigorne se trouve encore M. Capon avec des vases en acier montés au marteau, avec un plat de chaude coloration, enrichi avec verve.

l'esprit dans lequel le service est conçu, semble plutôt inspirée par les productions scandinaves.

La verrerie est représentée par M. Daum dont l'invention toujours renouvelée fait surgir sur les surfaces transparentes de féériques végétations et par MM. Goupy, Marinot, Decorchemont, subtils modeleurs de clartés.

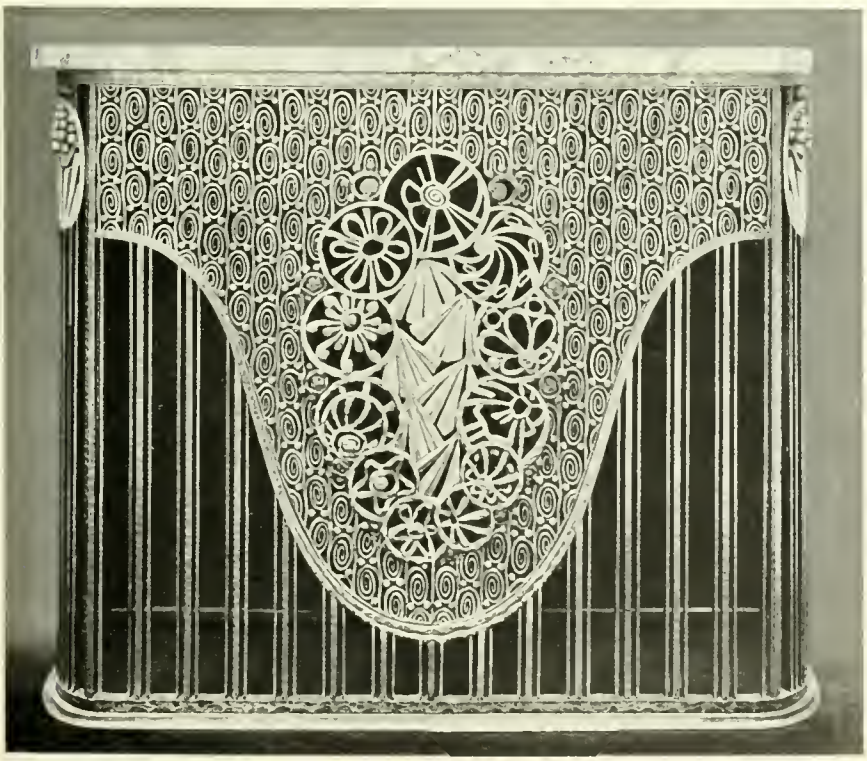
Les vitrines de reliures contiennent quelques livres superbement vêtus par la réputée Mlle de Félice, par Mlle Roussy, jeune artiste des mieux douées, par Mlle Langrand dont une reliure en blanc et or pour des pensées de Saint François d'Assise, est d'une sobriété délicate tout à fait spirituelle dans le sens mystique du mot, enfin par M. Pierre Legrain un de nos plus subtils animateurs du cuir. Son ornementation d'un volume de la Comtesse de Noailles est aussi ravissante que peu compliquée.



Détail d'un cache-radiateur EDGAR BRANDT.

Mme O'Kin connait à fond les ressources de l'ivoire. Coupes, peignes, pendentifs, sont façonnés par elle avec un élan qui sait se discipliner dans la synthèse.

M. Clément Mère a rassemblé dans une vitrine un grand nombre de bibelots dont le décor ne respecte pas suffisamment la matière dans sa beauté intrinsèque. Il essaie d'enjoliver par des surcharges inutiles une forme trop souvent banale, oubliant que l'ornementation doit faire valoir les lignes et les volumes et non les couvrir sans nécessité. Je note une petite boîte à poudre bien étudiée. Mais à côté, que d'objets nous présentent des notes de couleurs piquées sans raison, un peu au hasard ! Voilà bien le faux-luxe qu'il faut éviter.



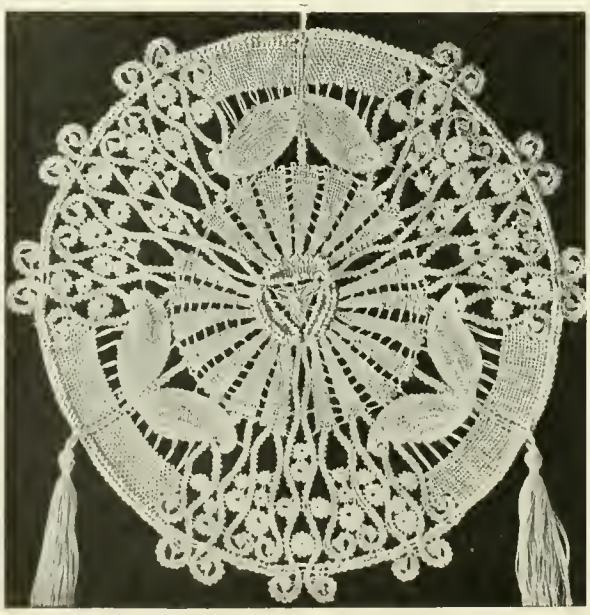
Cache-radiateur, fer forgé et cuivre. RAYMOND SUBES.

M. Bastard façonne avec un égal bonheur la nacre, l'écaille, le bois ou la corne. Il expose un éven-

Détail d'une grille d'ascenseur. Composition de Loys Brachet.
Exécutée par les élèves de l'école municipale professionnelle Dorian (M. Caplan, professeur).

tail qui par le triomphe d'une sagace utilisation de la nacre semble fait de frissonnants rayons. Je souhaitais qu'un artisan comme celui-ci, sachant n'utiliser le décor que pour mettre en valeur les qualités de la matière, voulût bien appliquer son expérience à des fabrications d'usage courant. Or, j'apprends avec satisfaction qu'il entre dans cette voie. Il est de ceux qui ont compris que l'art décoratif moderne n'aura gain de cause que le jour où il aura pris sa place dans la vie quotidienne de tous. A l'heure actuelle M. Bastard exécute pour un de nos bazars de la nouveauté des boutons en galalithe qui seront vendus à des prix modiques. J'en félicite l'artiste et le Grand Magasin auteur de la commande, en faisant des vœux pour que cet exemple soit suivi. Ce serait la meilleure des préparations à la joute internationale de 1924.

Yvanhoë Rambosson.



Point de Nice. Mme Chabert-Dupont.

Les Dormeurs. G. VAN DE WŒSTYNE.

QUELQUES ASPECTS DE LA PEINTURE EN BELGIQUE

L'anarchie qui règne actuellement dans le domaine de l'esthétique, aussi bien en Belgique qu'en d'autres pays ne pouvait manquer de se manifester dans la production d'art de ces dernières années.

Diverses tendances s'y font sentir, et si d'aucuns demeurent fidèles à un *passéisme* de tout repos, d'autres essaient avec plus ou moins de franchise, avec plus ou moins de talent de s'engager en des voies plus neuves. Ce n'est point à dire que des découvertes d'orientation imprévue y aient été faites : dans les manifestations de l'art et de la pensée, la Belgique reflète avec quelque retard les recherches faites par ses voisins ; elle y ajoute toutefois quelque chose de particulier qu'elle doit à un mélange de races plus que millénaire.

Il serait aisé d'apporter des preuves nombreuses de cette affirmation à travers l'histoire, et l'étude de l'art contemporain ne fait au surplus que la confirmer.

L'art belge n'est point resté indifférent aux

Tireurs à l'arc, 1917. ANTO CARTE.

passionnantes inquiétudes de l'esthétique moderne, de ces théories neuves qui suscitent d'âpres critiques de ceux dont la barbe s'orne de fils d'argent ou qui soulèvent par contre l'hyperbolique enthousiasme d'éphèbes aussi glabres que chevelus.

L'histoire de l'art, comme l'autre histoire est un perpétuel recommencement et notre pauvre humanité, si orgueilleuse de sa raison, ressemble à un pendule éternellement oscillant.

Le néo-impressionnisme visait à la lumière claire, aux tons frais et joyeux ; il cherchait à rendre la subtilité précieuse des heures, à noter la fugacité des jeux de la couleur. C'était une réaction (elle fut violente parfois) contre la peinture sombre d'antan.

La jeune école n'y retourne pas précisément, mais elle n'a plus du tout le même enthousiasme pour le ton franc et clair ; elle affectionne au contraire les tons volontairement grisés où chante avec intensité une note plus éclatante ; elle abandonne l'exacte représentation de la nature pour laisser vagabonder son imagination trop longtemps contenue. La nature n'est plus qu'un thème sur lequel elle brode les plus capricieuses arabesques.

La peinture ancienne aimait à pouvoir détailler une œuvre et le Moyen âge a poussé jusqu'à la minutie l'analyse de ses modèles. Notre siècle trépidant veut une impression plus incisive, plus rapide et violente : il préfère la synthèse à l'analyse. Artistes, amateurs et critiques sont déroutés devant l'audace de pareils virages : les uns s'abstiennent d'avoir une opinion par une prudence qui s'apparente à celle du chat échaudé, d'autres s'obstinent à adorer des dieux morts et d'aucuns admirent béatement les plus extraordinaires élucubrations sous prétexte de sensations nouvelles. Le temps passe et remet tout en place jusqu'à nouvelle oscillation du pendule.

Nous retrouvons dans l'art belge contemporain les manifestations visibles de ces tendances les plus opposées.

Aussi bien écarterons-nous tout d'abord la très nombreuse phalange d'artistes, qui, non sans talent d'ailleurs, répète des formules aujourd'hui bien désuètes où la recherche d'un *naturisme* quasi photographique étouffe toute velléité d'interprétation par trop personnelle.

"*Parce Domine*", 1920. ANTO CARTE.

Cette esthétique n'est par ailleurs aucunement particulière à l'art belge et dans tous les pays nous la retrouvons, favorisée par la grande masse du public dont elle flatte le goût de rigoureuse exactitude et l'absence d'intellectualité.

Les grands mouvements d'art français de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme furent connus en Belgique par les belles expositions de la Libre-Esthétique que dirigea avec tant de sûreté de goût, avec un sens de divination si remarquable, le regretté Octave Maus. Elles eurent pour effet de dégager la peinture belge, au moins chez quelques personnalités, de ce côté matériel du beau métier qui arrêtait quelque peu son essor vers un idéal plus pur, mais sans malheureusement pouvoir lui donner dans son ensemble ce caractère d'intellectualité, d'élévation de pensée qui resteront les plus précieuses qualités françaises.

Avec des maîtres pour qui le beau savoir-faire constituait un suprême idéal, la jeune école, désireuse, comme il convient, de bousculer la tradition chercha ses directives un peu au hasard. La guerre fit voyager les jeunes artistes et le contact avec d'autres tendances les amena à s'orienter tantôt d'un côté tantôt

Enterrement, hiver. A. SERVAES.
— La vie du paysan, n° 12 —

d'un autre, sans qu'ils pussent cependant saisir toujours avec un sens critique très averti la valeur et l'étendue des théories qu'ils s'apprêtaient à suivre.

Gauguin et surtout Cézanne leur furent révélés mais il n'est pas très certain qu'ils en aient compris toute la profondeur. Leur goût involontaire des belles pâtes et des habiletés de métier, les a jusqu'ici tenu assez éloignés des abstractions du cubisme, raffinement très discutable d'intellectualité que leurs tendances foncières leur permettaient difficilement de s'assimiler. On voit par ces quelques considérations combien il est malaisé de tracer un tableau d'ensemble de la peinture belge contemporaine dont l'esthétique, sans aucune homogénité, suit des voies fort divergentes. Notre désir de classification et de clarté pourra difficilement se satisfaire, à moins de faire de la littérature fantaisiste dont tout l'éclat ne voilerait pas la réelle indigence.

A côté des peintres *passéistes* que nous n'étudierons pas ici et dont, sans aucun doute, plus d'un ne manque pas de véritable talent quelques artistes, — ce sont peut-être ceux qui attirent le plus facilement l'attention des étrangers en raison de leur particularisme, — quelques artistes ont essayé, sinon de renouer une tradition nationale fort problématique, tout au moins de puiser leur inspiration dans l'art ancien des Flandres. Breughel leur indiqua la voie dans ses représentations savoureuses et truculentes de rustres joyeux et batailleurs mais quelque peu vulgaires, dans ses paysages aux maisons déhanchées, aux chaumes tourmentés.

Le peintre Eugène Laermans avec une originalité foncière, un sens profond de la vie et de la nature flamande, un métier habile et une sensibilité délicate fut le premier à leur montrer le chemin.

D'autres suivirent, en y joignant la naïveté

Pieta. A. SERVAES.

des primitifs, avec une sincérité plus ou moins grande et un sens plus moderniste de la couleur.

Le plus grand nombre cherchèrent en Angleterre et surtout en France, chez Whistler ou chez Cézanne les règles de discipline dont ils sentaient confusément l'impérieux besoin.

Quelques-uns, les plus jeunes, emboitèrent le pas à la toute jeune école française dont le Salon des Indépendants nous montre chaque année les productions les plus caractéristiques.

Enfin il en reste quelques-uns que l'on ne peut rattacher à l'une ou à l'autre de ces trois catégories.

Il en résulte, en conclusion, que malgré certaines nuances d'accent, il est difficile de distinguer, dans le mouvement d'ensemble de la peinture belge, le caractère d'une école distincte, avec des défauts et des qualités qui lui puissent être attribués en propre et la différencier notablement de l'art des autres pays.

A vrai dire, aujourd'hui, le nationalisme en art tend à s'affaiblir partout, et seules les nations riches d'un passé de traditions, lourdes souvent à porter, sont en état de réagir contre un courant d'internationalisme qu'un intérêt très légitime de défense les engage à enrayer.

Parmi les très nombreux artistes belges il nous faudra évidemment faire un choix des plus marquants pour caractériser les différentes tendances de l'art contemporain.

Ainsi que nous le disions plus haut, Eugène Laermans fut le premier à tourner ses regards vers l'art de Breughel ; ce qu'il en tira, il sut en faire son bien propre.

Son œuvre, d'une émotion profonde d'un style puissant, d'un coloration savante est celle d'un maître ; elle constitue avec celle de Léon Frédéric que les lecteurs d'*Art et Décoration* connaissent bien, la production la plus intéressante de la génération précédant celle que nous étudions ici.

Carton pour la decoration de la maison du peuple à Quaregnon. ALLARD L'OLLIVIER.

Anto Carte s'inspira des mêmes traditions qu'Eugène Laermans ; mais avec une imagination vive et abondante, il créa des compositions plus compliquées, d'une sensibilité plus littéraire, si je puis m'exprimer ainsi, et dont le caractère illustratif est indéniable. Sans aucun doute son œuvre déjà considérable marque comme l'une des plus intéressantes par le souci d'ordonnance de ses compositions, la vigueur et la sincérité d'un dessin fort appuyé.

M. Van de Woestyne affirme une originalité de plus en plus marquée tendant à se dégager de toute influence de Breughel en adoptant certaines conventions de mise en page chères aux peintres primitifs. Ses portraits sont d'une intensité d'expression tout à fait digne d'éloges et sa sincérité d'émotion se manifeste d'autre part en des compositions souvent religieuses dont la discrétion et la subtilité de chromatisation, la beauté d'un métier sans matérialité relèvent encore le charme.

M. Servaes se rapproche lui aussi des primitifs avec une ingénuité de vision tout à fait séduisante : il créa récemment, pour une église de Flandre, un chemin de croix émouvant dans sa douleur, d'une grandeur tragique qui fut ainsi qu'il fallait s'y attendre l'objet de sarcasmes et dut être retiré par crainte de scandale. M. Servaes cherche son inspiration parmi les paysans du petit village des Flandres où il habite ; ils revivent dans ses peintures avec toute la rusticité qu'ils ont conservé depuis de longs siècles. Les appréciables qualités de style et d'émotion de l'art de M. Servaes lui assureront une place enviable dans l'actuelle école belge.

M. J. De Bruyker, en des dessins d'une verve hallucinante, rappelle encore le souvenir des Breughel. Sa fantaisie nous montre des scènes de marché aux échoppes pittoresques, aux étalages d'objets invraisemblablement hétéroclites, des architectures fantastiques où se meuvent des paysans aux mines patibulaires.

Il les évoque le plus souvent sans couleur, dans le trait mordant d'une eau-forte ou la

L'Expansion coloniale. FABRY.
— Panneau décoratif exécuté pour le pavillon d'art belge à Milan —

puissance d'un crayon et il faut admirer ses qualités de style d'imagination et de science du dessin.

Parmi les artistes dont l'art s'apparente le plus clairement à l'art français il nous faut citer M. Allard L'Ollivier dont les lecteurs d'*Art et Décoration* ont pu déjà apprécier le talent. Son art doit plaire par un caractère intellectuel du meilleur aloi, un souci d'élégance, aussi bien dans la couleur que dans la composition, un métier souple et alerte.

Un sens très délié de la décoration lui a valu un important travail pour la Maison du Peuple de Quaregnon qu'il poursuit en ce moment et dont les cartons promettent une réalisation d'autant plus intéressante que les décorations murales de valeur ne sont pas précisément nombreuses en Belgique.

Trop souvent on y a mésestimé les meilleurs décorateurs : l'un d'eux, M. Constant Montald, dans la pensée de décorer le péristyle du Musée ancien conçut d'abord deux grands panneaux, *la Fontaine de l'Inspiration* et *la Barque de l'Idéal*, puis vinrent *Sous l'arbre sacré*, et *l'Ile de Beauté*.

D'une ordonnance calme, d'une sérénité classique, en des harmonies d'or, d'azur et d'émeraude, où le ruissellement des ors se mêlait avec infiniment de virtuosité aux chatoiements des roses et des violets, aux profondeurs des bleus, ces œuvres témoignaient d'une noble volonté, d'un idéal élevé que les pou-

Dame en noir, 1921. DE KAT.

dans ses toiles, la lumière entre de toute part à flots, avec un éclat incomparable.

L'art de M. A. De Kat s'affirme simplificateur des formes et des couleurs : une facture de premier jet, une arabesque savante, une harmonisation sobre et puissante lui confèrent des qualités de style qu'accentue une vision de savoureuse originalité.

Une des figures les plus sympathiques de la Jeune Belgique fut celle de Rik Wouters, mort des suites de la guerre, au moment où son beau talent allait s'épanouir et dont une récente exposition d'ensemble fit ressortir la grande perte que l'art belge avait fait en sa personne. La vie, le mouvement, la couleur l'attiraient avec passion et dans sa sculpture, dans sa peinture et ses dessins, débordant d'enthousiasme et de fougue, il était parvenu à noter

voirs publics n'apprécièrent pas et la décoration du musée ne fut pas poursuivie.

M. Fabry exécuta quelques panneaux décoratifs pour le théâtre royal de la Monnaie et pour des hôtels particuliers.

Il convient de louer dans son art une compréhension très personnelle, une imagination originale, le souci de la ligne décorative, une judicieuse entente de la décoration. Les figures sont fortement modelées et les attitudes expressives.

Deux hollandais naturalisés belges peuvent compter parmi les meilleurs artistes d'avant-garde : MM. W. Pareels et A. De Kat.

M. Pareels est un admirable coloriste, habile à noter les variations de la lumière, dont il saisit avec une acuité singulière les plus subtiles nuances, tout en conservant un appréciable souci de la forme ; sa couleur est franche, ses harmonies joyeuses, sa facture sans sécheresse et l'on peut dire que,

Le châle jaune. LÉON SPILLIAERT.

Le berger. JACOB SMITS.

d'un trait incisif et sûr les subtilités d'une attitude et la fugacité d'un effet de lumière. Tout son art témoigne d'une suprême distinction de couleurs et d'une sincérité d'expression qui se fût affirmée avec éclat quand la mort vint l'atteindre.

M. Georges Créten est un artiste dont l'effort continu promet des réalisations fort intéressantes : en des dessins remarquablement construits et des peintures de subtile harmonie il poursuit d'une manière très personnelle une simplification des formes, un idéal d'immatérialité tout à fait intéressants.

D'autres artistes, avec plus ou moins de bonheur, travaillent dans ce même esprit de synthèse des formes et de couleurs.

Citons parmi les plus intéressants, M. Médard Verburgh, Léon Spillaert, A. Lemaître, A. Mathuys, P. Cockx, A. Apol, J. Brusselmans, A. Logelain, F. Schirren, F. Verhaegen, P. De Vaucleroy : la plupart ont exposé au Salon des Artistes Indépendants où l'on a pu les juger.

Quelques artistes revinrent d'Angleterre après en avoir plus ou moins subi l'empreinte. M. Jefferys en rapporta un sens d'intimité plus profond et le goût des colorations rares et des harmonisations précieuses. Son métier est assez spécial : sans utiliser rigoureusement la division du ton, il procède par touches ou par frottis, laissant transparaître le fond d'une toile rugueuse et obtenant ainsi une atmosphère d'une extrême délicatesse et une luminosité quasi immatérielle.

Ce même procédé est employé par M. Léon Desmet dont l'art recherche les somptuosités des couleurs les plus éclatantes.

Un des peintres les plus remarquables qui disparut pendant la guerre au moment où la consécration de son beau talent allait se faire,

Cagnes. LOUIS-G. CAMBIER.

Georges Lemmen avait suivi toute l'évolution de l'impressionnisme et du neo-impressionnisme.

Il en avait tiré une facture tout à fait personnelle et originale et il n'est pas téméraire d'affirmer que son œuvre peut se placer au premier rang de l'école belge contemporaine tant par la remarquable richesse de coloration qui rentre dans la tradition nationale que par la virtuosité de l'exécution et l'originalité de sa vision.

Dans ses tableaux de fleurs, dans ses nature-mortes, M. Louis Cambier assemble avec un goût parfait les tons les plus divers et, sous son pinceau tel vase bleu ou vert, prend la valeur d'un gemme en s'associant aux roses ou aux rouges des fleurs; un bout d'estampe japonaise vient meubler avec somptuosité un coin du tableau et faire sa partie dans cette symphonie des couleurs.

Les toiles de M. Cambier se caractérisent par une grande intensité de coloration; il peint, dans des tonalités puissantes, des portraits d'une expression forte, d'une mise en page imprévue et des vues du Midi de la France où s'accusent une recherche profonde des lois de la couleur et un métier d'une absolue probité.

Mme Juliette Cambier peint les fleurs avec un goût extrême; elle possède un instinct de l'harmonisation des couleurs d'une rare sûreté. Son ignorance totale des roublardises de métier, la candeur de sa vision donnent à ses œuvres un charme incomparable. On y sent toute l'ingénuité délicieuse d'une âme tendrement émue devant la beauté des choses.

En 1918, Paul Signac a défini le talent de Mme Cambier en quelques lignes de fine critique qui sont en même temps une leçon d'art. Nous ne résistons pas au plaisir de les citer.

« C'est dans cette étude patiente de la nature, écrivait-il, que Mme Cambier puise

la variété de ses harmonies, la rareté de ses accords. Jamais, chez elle, nous ne rencontrerons de cette facile adresse... qui masque le manque de sensibilité et d'observation comme les fioritures du style dissimulent le vide de la pensée...

« Sa tendresse, sa clarté, sa gravité savent découvrir dans un objet de la plus précaire réalité, tous les éléments de beauté qu'il recèle. Cette petite fleurette, cette humble devanture, cette pauvre fenêtre, qui, sous la touche encombrante d'un virtuose insensible, ne seraient que des détails sans signification, deviennent sous son pinceau, fidèle interprète de sa sensation, des éléments précieux et émouvants. Peu à peu, la petite toile s'orne de ces découvertes successives ; chaque touche, humble mais probe, lui confère un peu plus d'émotion, un peu plus de beauté ; de sorte que, quand l'œuvre est achevée, elle contient plus d'art que les secs travaux de nos plus notoires *Hors-concours*, vastes machines qui, heureusement, se dégonflent et se roulent, comme dit Forain. »

Portrait de M. P.-H. S... LOUIS-G. CAMBIER.

M. Jacob Smits occupe dans l'art belge de ces dernières années une place à part, par une interprétation essentiellement personnelle.

Indifférent aux recherches de luminosité de colorations fraîches de l'art récent, il a peint la nature morne et désolée de la Campine, il a exprimé le caractère rude et primitif de ses habitants et de ses tonalités sombres, relevées seulement par quelque détail éclatant.

Son art austère et non sans grandeur s'extériorise en une technique très particulière. Il procède par de très forts empâtements de couleur, des raclages successifs, produisant un fond rugueux sur lequel le ton définitif vient se placer en frottis. Il évite aussi la sécheresse, la dureté que la simplification des formes et des couleurs amènerait et obtient ainsi l'atmosphère, l'enveloppe indispensable. Parfois il pousse l'empâtement à l'excès et arrive presque à un véritable modelé, qui est fort discutable.

Dans de nombreux tableaux religieux, où il sut d'ailleurs se garder de toute exagération, il affirme un talent personnel, volontaire, que l'on peut ne pas aimer mais que l'on doit reconnaître.

Dans une note diamétralement opposée, M. J. Van den Eckhoudt célèbre avec un

véritable enivrement le poème des couleurs vibrantes et harmonieuses.

Il enveloppe les fruits, les fleurs, les arbres, les rochers, d'une atmosphère ardente, exaltée où des violences extrêmes voisinent avec les plus grandes délicatesses.

Dans ses vues du Midi de la France il exprime l'enchantement de cette nature admirable avec autant de noblesse que de style et l'on doit compter cet artiste solitaire et un peu hautain parmi les meilleurs de la génération qui s'achève.

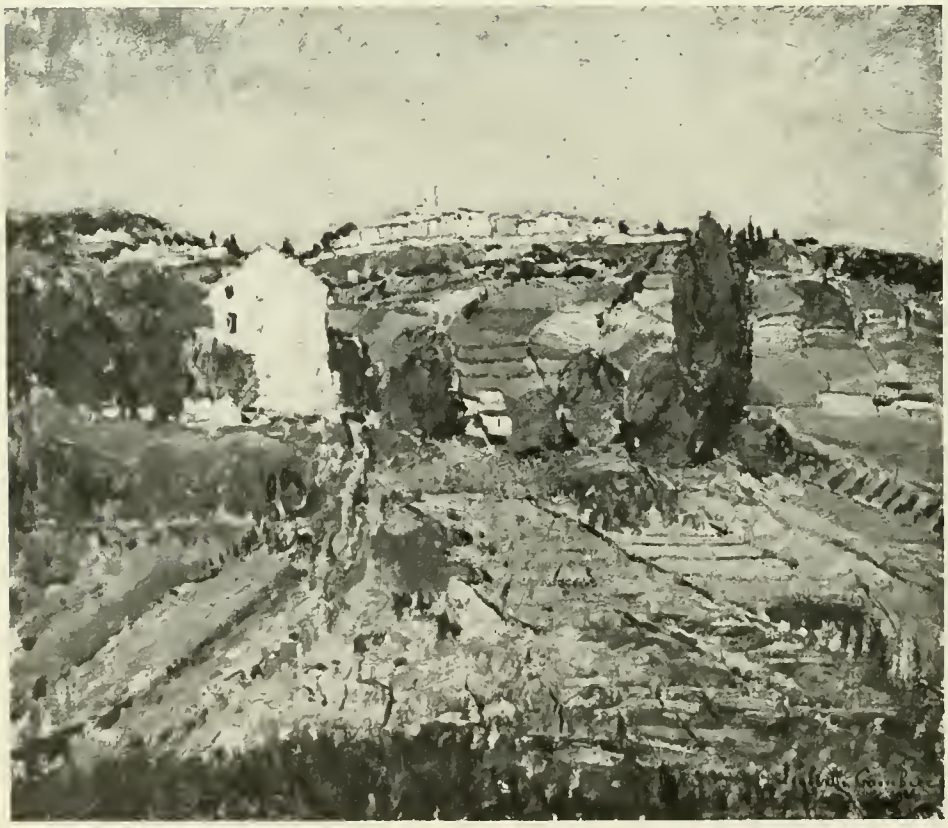
N'oublions pas enfin les œuvres de M. A. Oleffe dont l'influence se fit sentir sur plusieurs artistes de l'époque présente. Ses œuvres se distinguent par une grande distinction de coloris qui, tout en restant dans une note moderniste, ne présente aucune violence.

Son art est plein d'émotion et de passion; il exprime son pays avec une éloquence, un lyrisme de la meilleure qualité et ses marines, ses fleurs, ses intérieurs ou ses portraits, d'une excellente facture, sont d'un charme tout à fait prenant.

Sans aucun doute on pourrait encore ajouter, à cette liste déjà longue d'artistes belges, d'autres noms. Notre intention n'a pas été de les passer tous en revue, mais de montrer les tendances diverses où l'art se meut en ces dernières années, de faire le mieux possible un tableau d'ensemble où devaient figurer naturellement les noms les plus évocateurs.

Il n'est pas douteux que l'art belge puisse figurer avec très grand honneur à côté de l'art des nations voisines. Tout en subissant les influences étrangères, il continue une tradition de bonne peinture, qui fit sa réputation au travers des siècles.

GISBERT COMBAZ.



Vieux village (Saint-Paul, Alpes-Maritimes). JULIETTE CAMBIER.

Broderie de laine noire sur haïk teint en jaune.

Les Broderies de Mlle E. Dufau

La dernière exposition de l'*Aide aux Femmes de professions libérales* organisée par Mme R.-Achille Matza nous révèle une intéressante tentative due à la collaboration de Mmes Dufau et Dufilhol, c'est-à-dire l'adaptation de la main-d'œuvre coloniale à nos créations modernes. Et, pour cela faire, elles ont choisi une branche de notre art grandement menacée d'une stérilité complète : la broderie.

Ce délicat travail fut toujours un des luxes préférés de la femme, et la mode actuelle eut bien soin de s'assurer un si précieux appoint. Etant donné les restrictions imposées par la guerre, les difficultés de main-d'œuvre, la hausse fantastique des matières, il fallut racheter par l'ingéniosité et l'originalité ce qu'on perdait d'autre part. La broderie connût donc une vogue sans pareille. On la fit courir en guirlandes au bas des robes, ou s'épanouir en motifs sur les corsages ; et ce à quoi nous sommes surtout sensibles est la nouveauté des dessins et l'harmonie des couleurs.

Mmes Dufau et Dufilhol ont pensé que, pour créer du nouveau il fallait regarder l'ancien ; mais au lieu de limiter leur champ d'investigation à nos broderies nationales du

Broderie de soie polychrôme sur crêpe marocain. E. DUFAU.

XVII' et XVIII' ou aux chasubles et parements d'autels médiévaux, si souvent copiés ou interprétés avec plus ou moins d'intelligence et de doigté, elles ont remonté aux sources mères, ont découvert les richesses infinies de l'Islam, et ces richesses elles les ont adaptées à nos goûts et à nos besoins modernes.

Sur les robes droites et simples de lignes que nous portons maintenant, toute fantaisie décorative est autorisée, et c'est pourquoi Mmes Dufau et Dufihol ont pu créer une si grande variété de modèles dont chacun possède un cachet qui lui est propre.

Ces robes sont faites de tissus légers : crêpe de chine, crêpe marocain, satins souples. Sur ces fonds soyeux, elles jettent de grandes arabesques, de sinueux entrelacs, ou inscrivent des motifs inspirés des fleurs et des fruits.

Les broderies sont faites en soie véritable, et, afin que les couleurs en soient plus harmonieuses et délicates, elles font teindre elles-mêmes ces soies par des procédés indigènes dont la base est la macération et la décoction des végétaux. Ces mêmes procédés de teinture se retrouvent du reste dans les Indes et en Extrême-Orient.

Pour la plupart, les points employés sont connus, ce sont : le point *m'tra*, — point essentiellement algérien —, sorte de matelassage de soie repiqué en travers ; le *ménézel* qui ressemble d'assez près à notre passé plat, puis les points de tige, de feston, etc... Mais ce qui fait l'imprévu et la nouveauté de ces broderies est la façon dont ces points sont assemblés, se font valoir les uns les autres et varient l'aspect du travail.

En même temps que les robes de soie créées pour les thés et les sorties du soir, Mmes Dufau et Dufilhol font broder des robes ou des capes taillées dans les *haïks* de laine, voiles souples, légers et chauds à la fois dont s'enveloppent pudiquement les femmes arabes. Sur ces haïks d'aspect un peu grossier, la soie ne conviendrait pas ; ce sont donc des laines, — teintes elles aussi par des procédés végétaux — qui en rehaussent l'éclat. D'aspect plus fruste, ces vêtements seront d'un heureux effet sur le sable blond des plages ou dans la lumière dorée des campagnes.

Toutes ces jolies robes, tant du soir que de l'après-midi, furent présentées au défilé de la mode du dernier Salon d'Automne. Et le public averti qui assistait à cette manifestation sut immédiatement faire la différence entre cette note d'art et certains modèles à la fois banals et excentriques.

FLEURS

par Mlle [illegible] LABIER

Robe brodée. E. DUFAU.

Par leurs broderies Mmes Dufau et Dufilhol ont un autre but que de flatter et satisfaire notre coquetterie : elles pensent avec raison que ces élégants travaux peuvent à un moment donné devenir un intéressant moyen de pénétration sociale.

Dans leur collaboration Mmes Dufau et Dufilhol tiennent compte de la division du

Robe brodée F. DUFAU

travail. Alors que Mlle Dufau fait les projets, compose les modèles, en fixe tous les détails, ceux des lignes comme ceux des couleurs, Mme Dufilhol s'astreint au travail plus positif de la réalisation, tâche ardue qui exige, pour la surveillance d'une main-d'œuvre qui nous est peu familière, le tact le plus délicat.

Ces travaux, exécutés en Algérie, sont

Robe brodée. E. DUFAU.

confiés à des femmes arabes qui, par amour de l'indépendance, par l'obligation de garder leurs enfants, ou encore pour obéir à la loi religieuse qui défend aux femmes de se montrer le visage découvert, ne voudraient pas travailler hors de chez elles, mais acceptent volontiers un gain qui leur est un précieux secours.

L'Algérie n'a pas échappé aux conséquences de la guerre ni aux ravages de la sécheresse. Beaucoup d'indigènes sont tombés aux côtés des nôtres ; les champs confiés à des mains inexpertes, et surtout brûlés par le soleil n'ont produit que d'insuffisantes récoltes : la misère a frappé à bien des portes et les femmes ont dû chercher d'autres ressources. Et c'est dans le but de combattre cette pauvreté que Mmes Dufau et Dufilhol ont résolu d'employer largement la main d'œuvre indigène.

Mais les ouvrières de là-bas ne sont pas toujours diligentes, ni soigneuses ; âpres au gain et indisciplinées elles obligent à une surveillance qui ne peut se ralentir ; et quand elles sont par trop inexactes c'est dans le labyrinthe de la kasbah qu'il faut aller les chercher parfois pendant des heures.

Par contre, tels les artisans du Moyen âge qui n'acceptaient pas de copier servilement un modèle, elles mettent toujours un peu d'elles-mêmes dans chacun de leurs travaux, soit en modifiant le dessin, soit en variant la grosseur des laines ou des soies. Souvent elles salissent l'ouvrage et dissimulent alors le méfait en brodant sur la tache un motif de leur invention : un chat, un oiseau, une fleur. Et, il faut bien reconnaître que cette collaboration imprévue n'est pas toujours sans charmes.

Grâce au contact permanent avec leurs ouvrières Mmes Dufau et Dufilhol pénètrent dans des intérieurs qui jusque là nous restaient fermés, voire même hostiles. Pour la conquête morale d'un pays certains gestes, certains mots de femmes sont plus efficaces que le passage de nombreuses armées.

Et c'est parce qu'elles l'ont bien compris que Mmes Dufau et Dufilhol associent leurs ouvrières à leur recherche d'art, leur expliquant la beauté des lignes et des coloris et leur montrant le degré de perfection auquel arrivera leur travail si elles le font avec conscience et amour.

Ici donc tout concorde à nous satisfaire puisque nous avons l'assurance que chacune de nos coquetteries apportera un peu de bien-être et de douceur sur la brûlante terre d'Afrique.

MARIE DORMOY.

Broderie de laine polychrôme sur haïk. E. DUFAU.

Tête de panthère. JULES CHADEL.

La Gravure sur Bois originale

La deuxième exposition de La Gravure sur bois originale, au Pavillon de Marsan, a permis d'apprécier l'effort de cent vingt-quatre graveurs dont un petit nombre seulement ne mériterait que la qualification d'artisans Nombre de pages font preuve de goût, d'habileté dans la présentation du sujet, de bon et consciencieux métier. Ce métier procède-t-il toujours bien directement des vieux maîtres dont une rétrospective, savamment organisée, groupe des œuvres belles ou curieuses? Les anciens xylographes ont apporté tant de conscience à servir leur désir d'une ornementation touffue et d'une écriture très détaillée que c'est un vif contraste qui s'établit entre leurs planches et les pages de blanc et noir en masses compactes et en oppositions sommaires de certains nouveaux. Nombre de ces jeunes artistes sont préoccupés de peinture et composent leur planche comme un tableau. Le bois ce n'est pas la même chose ; l'image n'a pas besoin d'être aussi frappante et d'effet immédiat. Présenté isolément ou enclos dans les feuillets du livre, le bois sera repris en mains, caressé des yeux, pénétré méditativement. Il peut comporter plus de secret et donner plus de détails. Les artistes récents qu'une rétrospective salue comme les patrons spéciaux de cette Société tels Auguste-Lepère et Henri Paillard se refusaient à des synthèses excessives. Ils gardaient, dans les habiletés nécessaires, cette vieille bravoure du vieux graveur à donner tout le détail, cet amour propre de ne rien omettre. Non seulement leur œuvre peinte ne commande pas leur métier de graveur. Ils diffèrent dans leur double manifestation. Ils portent l'empreinte du vieux métier ; ils l'ont pratiqué ; ils ont passé dans des ateliers de reproduction, ils en ont dirigé. Ils y ont pris l'habitude des gradations et non des opposi-

Paysage. P. GUSMAN.

tions brusques dans lesquelles de plus récents artistes cherchent des effets. Technique moins savante, affirme-t-on. Peut-être non, mais technique de visionnaires rapides et non de patients modeleurs. Parfois, parti d'un métier de pur graveur, l'artiste incorpore à son métier des simplifications de peintre, tel Paul-Emile Colin, mais alors l'écriture tout en s'abrégeant demeure nourrie ; ce n'est point de la stylisation, c'est du style. Tous n'en sont point là, quelqu'ingéniosité qu'ils mettent à différencier leur métier et le mettre au service des théories nouvelles. Encore que souple, l'art de M. Galanis qui figure à grand traits les monotones motifs des cubistes n'atteint point à l'impression esthétique. Chez un artiste tel que Laboureur, la déformation peut paraître excessive mais peut se justifier par l'humour de la recherche caractériste qui lui donne à silhouetter d'un trait bref et vigoureux des clowns, des gymnastes, des passants, des ports et des bars. Les méthodes très variées d'Herman-Paul lui fourniront les complexités de ces *Siestes*, où le corps humain s'encadre de toute une architecture mobilière et en contraste des silhouettes de *gardians* de taureaux dans la Camargue, d'une belle simplicité.

Tout un courant de recherches neuves anime les œuvres d'Amédée Vetter, de Gimel, de Lebreton, de Noury, de Ben Sussen, de Louis Bouquet, de Roger Grillon, de Ludovic Rodo, de Lebedeff, expert à retracer les vieilles légendes populaires qui bercèrent l'âme russe, de Gérard Cochet, de Gallien qui parmi de nombreux portraits d'écrivains et d'artistes contemporains, arrive parfois au caractère, de Morin-Jean, artiste probe et curieux, amoureux de simplification, de Gaspard Maillol évocateur remarquable de la vie rurale et des aspects archaïques de la province française.

Parmi ces amoureux d'archaïsme vivant Quilivic se détache en vigueur. Son métier de graveur se ressent de son art de sculpteur. On y retrouve sa gravité, son hiératisme, son amour des personnages simples, aux allures réfléchies

La rue des Juifs à Nevers. F. CHALANDRE.

Cérès (Camaïeu). JACQUES BELTRAND.

et sobres, avec souvent des raideurs de primitif, avec cet aspect de granit, ou de vieux bois foncé et taillé des figures bretonnes qu'il aime à sculpter. Il entoure souvent ses personnages de vieux meubles bretons qui prennent sous sa main une sorte de faste simple et rectiligne. Son tailleur est notoire, saisi dans un geste professionnel, figuré à grands traits sous le chapeau à rubans, le torse garni du gilet brodé, la figure large encadrée de favoris ; la page a une saveur d'estampe populaire.

Deslignières est un excellent artiste dont les nus sont expressifs et qui grave avec détail des paysages urbains. Une certaine sévérité de style contribue à l'accent de ces bois.

Frans Maserel est considéré, par un groupe

Peupliers têtards. H. VERGÉ-SARRAT.

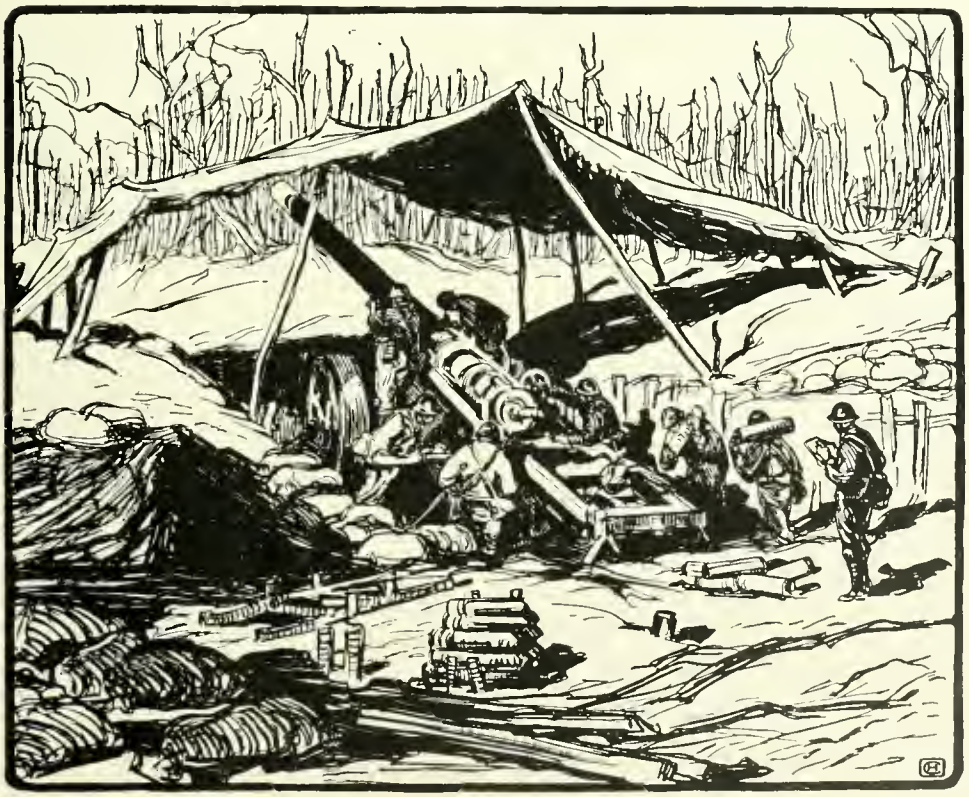
de jeunes, comme un maître et même comme un réformateur de la gravure sur bois. Il est exact que son influence a déterminé chez certains artistes des parti-pris de simplification et qu'on a imité ses oppositions brusques et sa recherche de relief. Ses figures s'enlèvent parfois sur des fonds très nourris et mouvementés, tel ce business-man (pour citer une planche connue) campé comme une sorte de colosse de Rhodes, entre les pieds duquel va s'écouler toute une humanité grouillante, amants, travailleurs le pic à l'épaule, filles, débardeurs, soldats, prêtres, magistrats, musiciens, dévalant parmi les wagons et les camions automobiles, d'un port lointain, encombré de steamers, et de son quai on aperçoit serpenter les caravanes entre le sphinx et les pyramides ; art d'évocation toujours heureux, souvent âpre, abondant en pages bien construites !

Gabriel Belot est également un idéaliste ; le bois en couleurs le sollicite souvent. Par l'harmonie colorée comme par le blanc et noir, il sert une imagination vive, très émue, hantée des problèmes sociaux. A cette exposition il commente le Chêne et le Roseau et décrit avec vigueur et netteté un orage ; il trace une Notre-Dame ; mais au Salon de la Nationale vous le retrouveriez faisant danser au-dessous du Christ oublié la multitude béate et lourde et la cohue des appétits.

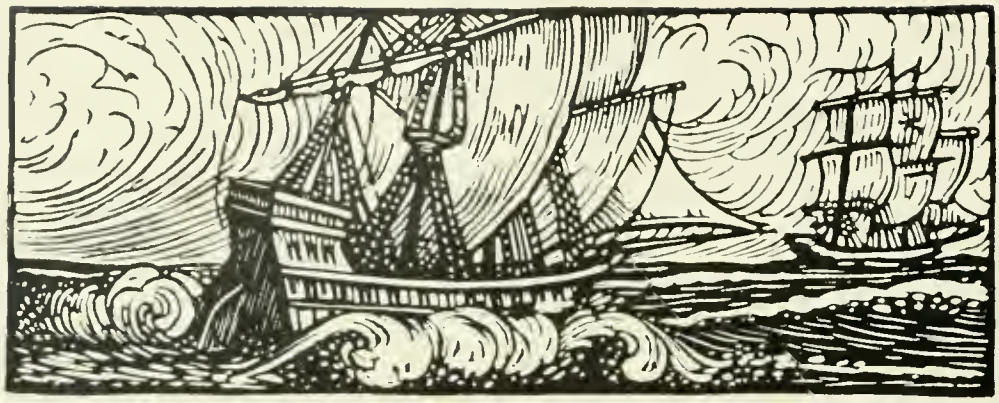
Zingg a donné nombre de planches. Il affectionne les gravures en couleurs. Son attention aux belles épreuves japonaises, lui a communiqué quelque chose de la variété et de la plénitude des belles images d'Extrême-

Le Port. ROGER GRILLON.

La Flûte. J.-B. VETTINER.



Le Canon (suite sur la guerre). HENRY CHEFFER.

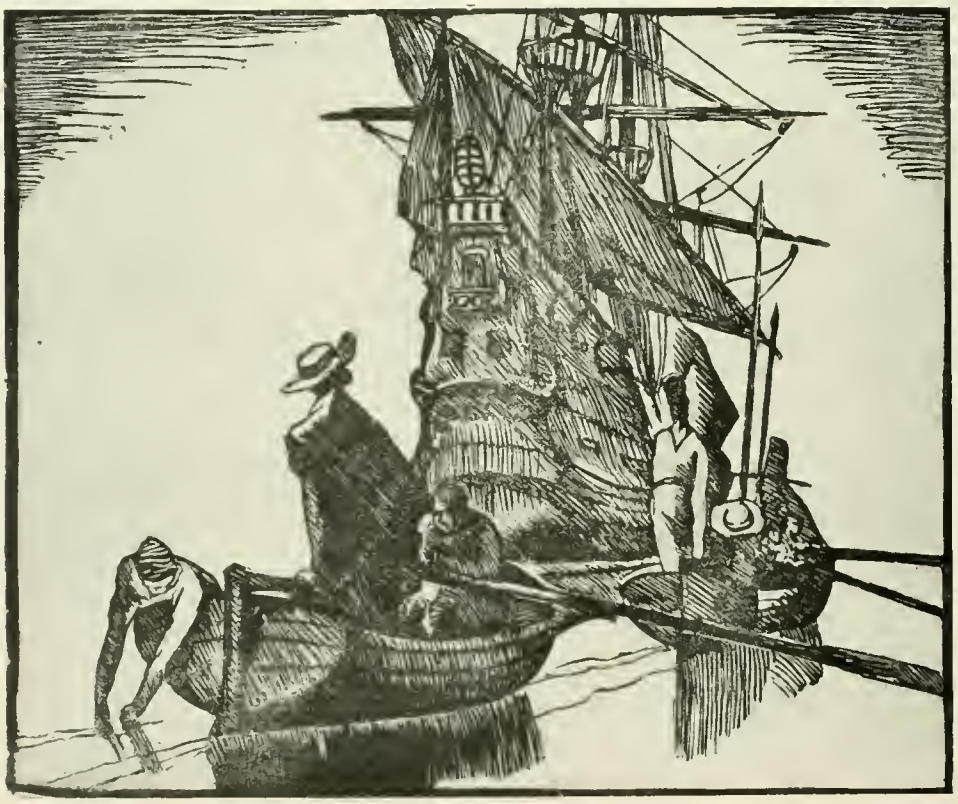


Frise pour « Le Jaloux d'Estramadure. » LOUIS JOU.
— Société littéraire de France, 1916 —

Orient, mais son décor et sa façon de planter les personnages sont bien modernes et donnent le caractère de l'ambiance, sans toutefois que se puisse oublier cette belle parenté avec les imagiers du Nippon ; ses planches valent pour leur détail de métier autant que par la ligne générale. On retrouve aux bois de Zingg les fortes qualités de sa peinture, le relief et l'autorité des personnages, l'heureux balancement des lignes ornementales et aussi à certaines pages des raideurs presque de primitif.

Vettiner est doué d'imagination et sait évoquer des visions païennes parmi de beaux arbres dont il sait rendre le jet robuste et les frondaisons, d'une matière sobre et délicate.

Amédée Wetter, après de solides croquis



La Galère. G.-P. COCHET.

Tailleur breton. QUILLIVIC.

provinciaux, aborde aussi l'image décorative, trace des galops de centaures, des ébats de faune et retrouve un bras calme pour tracer des portraits très fouillés de sardinières auprès des bateaux de pêche.

Migonney est un des plus curieux parmi les graveurs sur bois. Il est de ceux qui recherchent l'harmonie plus que les audaces. C'est un peintre orientaliste et des plus opulents qui soient. Il a donné aussi de larges natures-mortes, des monceaux de fruits sous des ensoleillements, œuvres d'un coloriste robuste, chaud, habile et chantant. Il se sert de la gravure sur bois pour donner l'impression hiératique et aussi la courbe de volupté des femmes d'Afrique. Si, dessinant une potière Kabyle, il dégage, dans la solidité du type et la simplicité du vêtement, le caractère de la race, en notant un geste traditionnel, il décrit aussi des baigneuses, il évoque dans le frais patio, orné de faïences vernissées, les abandons de la toilette intime et juxtapose aux corps blancs des mauresques l'éclat sombre des servantes noires et leurs bijoux lourds et leurs oripeaux rayés de couleurs vives.

Plus classique est Jacques Beltrand. Il est le représentant le plus autorisé de la gravure traditionnelle. Son imagination se plaît aux images païennes; sa Cérès est une de ses planches les plus notoires et les plus significatives par sa belle ordonnance, par le luxe de détails qui se pressent en belle harmonie autour de ce corps féminin. Il traduit bien la beauté robuste et touffue de l'arbre. Ses images évoquent aussi les fastes religieux. Camille Beltrand détaille ingénieusement de vieilles

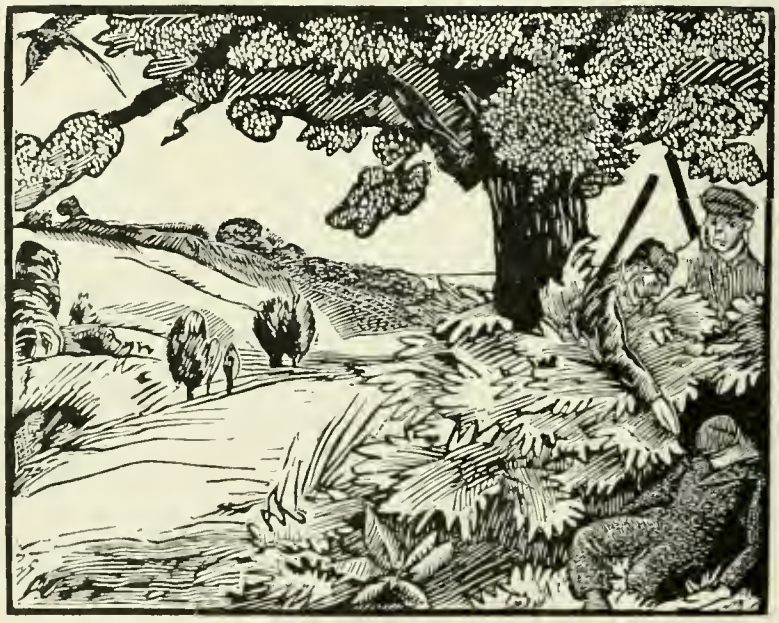
La chasse. GALANIS.

dont voici aux cimaises des vues de Paris, et des planches d'album de guerre. Robert Bonfils place volontiers parmi des paysages aux lignes nobles des figurines d'amoureux romantiques; il ne dédaigne point la fantaisie décorative et sa notation du paysage des villes, malgré son allure décorative, comporte quelques notes d'humour.

Maurice Busset dit les paysages d'Auvergne et les rudes travaux des champs; il est le peintre et le graveur des grands bœufs de labour; il note les plaisirs du village, silhouette les joueurs de quilles et traduit la grosse joie vibrante de la bourrée. Son album sur l'aviation, comprend de bonnes pages. Il tire un excellent parti des lignes de l'avion.

maisons d'Alsace et son portrait de Gérard de Nervel est curieux.

L'exposition nous montre aussi une belle série de portraits d'Ouvré, les uns exécutés sur documents pour une collection de classiques, tels la Rochefoucauld, Racine ou Balzac, les autres d'un intérêt considérable, gravés après une patiente étude du modèle, faisant suite à de bons dessins. Ouvré a fourni les meilleurs parmi les portraits de Bourget, de Rosny l'aîné, de Barrès, de Charles Guérin, de Friesz, de Robert Bonfils



Le portrait de Dorian Gray (Mornay, éditeur). F. SIMÉON.

Pan et la Syrinx. J.-G. DARAGNÈS.
— Moralités légendaires, editions de *La Banderole* —

Les images dont Honoré Broutelle commente le poème d'Henri de Régnier apparaissent élégantes et justes. Daragnés pare d'une ornementation très agréable les *moralités légendaires* de Jules Laforgue. Carlègle est un des bons graveurs sur bois de notre moment. Son activité est multiple. On en trouve la trace dans l'illustration du livre, comme dans la création de beaux jouets où il résume l'imagination de l'enfance et lui construit de ses brèves chimères, des joies vives. Ses bois japonisants remettent en mémoire l'humoriste qu'il se montra par tant de dessins ironiques.

L'œuvre de Chalandre est une évocation multiple de Nevers. Il en est, toutes proportions gardées, le Méryon. D'excellente gradations de noirs lui permettent d'évoquer les vieux quartiers, à l'ombre des hautes églises. Il n'oublie pas les passants dont il trace de vives silhouettes, bouchers, commères caquetant sur quelque notable qui s'éloigne le dos rond, vieux comblés de lassitude, tout près de maisons vieillotes.

Galand donne bien le style de cités marocaines et de pagodes d'Extrême-Orient. C'est très franchement exécuté et il y a quelque curiosité à voir si bien traduits par des effets de masse bien disposées de motifs dont la luminosité constitue le plus vif intérêt. Henry Cheffer dessine très largement et peuple bien ses surfaces de personnages et de détails notés en bel ordre et en bonne atmosphère. C'est d'un faire large et libre. Gusman en des camaïeux, se reporte à la vie antique qu'il sut si bien décrire dans son Pompéï; ses bois, expriment des architectures parisiennes ou des

Vénus mauresque. JULES MIGONNEY.

paysages d'Ile-de-France, tel le plateau de Gros-Rouvre. C'est un décorateur de livre d'un goût précieux et original que Siméon. Perrichon est l'auteur de quelques portraits célèbres. Son Barbey d'Aurevilly fait autorité, son Verlaine est très juste et constitue un des bons documents qui demeurent sur le poète ; de même son Rodin et son Jarry, évocation très vivante de l'auteur d'Ubu Roi. Citons encore Beaufrère robuste, Vergé Sarrat excellent interprète de larges espaces. Raimbault, qui donne des gens de province des images du caractère le plus véridique. Jou doué de somptuosité, d'éclat et de solidité. Pierre Vibert qui expose des paysages de l'Yveline et de belles images pour les idylles de Gessner, Dubray, Lespinasse, Schmidt très détaillé et savant, Paul Véra, Hallo, Jodelet, Noury, Latour, autant d'artistes doués de personnalité.

La première exposition de ce groupe fondé par Lepère et M. Béraldi apportait le labeur de quarante-trois artistes. Dix ans ont passé dont les années de guerre. Le nombre des graveurs sur bois a triplé. Cet accroissement de nombre est-il dû uniquement à la prospérité du livre illustré dont les bois ornent si bien les pages, faisant corps avec le texte, ou ne serait-ce point que dans le désir de construction solide qui saisit les artistes, on pense aux fortes qualités que donne l'apprentissage sincère d'un beau métier de graveur.

Souvent, aux expositions, le tableau du peintre graveur se décèle presque de loin, par la solide harmonie de ses dispositions, par une vigueur de dessin, par une précision particulière de la mise en page. Mais la gravure est un art en soi, un magnifique mode de divulgation de la pensée esthétique et, dans le cadre libre de sa technique, toutes les imaginations peuvent se manifester en traits durables et profonds.

GUSTAVE KAHN.

La plupart des gravures reproduites dans cet article nous ont été aimablement communiquées par *Le Nouvel Essor*.

JAN STURSA

Sculpteur Tchéco-Slovaque

Un artiste qui, parti de l'Impressionnisme, est arrivé, par l'observation, la réflexion et la volonté à la réalisation de formes de plus en plus précises et pleines, mais qui, cependant, n'a jamais séparé la beauté plastique de l'expression : tel nous apparait Jan Stursa, le chef de la jeune sculpture tchéco-slovaque.

Né en 1880 à Nové Mesto (Moravie), Jan Stursa est, depuis plusieurs années, professeur à l'École des Beaux-Arts de Prague, c'est-à-dire à cette même école où il a reçu les leçons de Joseph Venceslas Myslbek, le maître qui forma dans son atelier toute une génération de sculpteurs. Il n'est pas indifférent de noter qu'avant d'être élève de Myslbek, Stursa avait fait son apprentissage à l'école de Horice (école de tailleurs de pierre) d'où il sortit parfait artisan.

L'impressionnisme de ses prédécesseurs n'a séduit et retenu Stursa que peu de temps. De bonne heure il a compris que les délicatesses faciles du modelé, les jeux agréables ou brillants de la lumière et de l'ombre ne suffisent pas à faire œuvre durable. Dès les années 1905 et 1906, où parurent *Puberté*, l'*Homme pensif*, visiblement inspiré du Penseur de Rodin, *Avant le Bain*, *Primavera*.., il manifestait, avec un lyrisme bien personnel, un sens remarquable de la synthèse et de la solidité des formes.

Buste. J. STURSA.

L'année 1907 marque une étape dans le développement de son talent. Si la *Jeune fille mélancolique* est encore une figure d'une sensibilité charmante, c'est aussi une œuvre d'un beau rythme, sans mièvrerie ni mollesses.

A cette époque l'artiste abandonne même les anciens procédés, attaquant franchement la matière, qu'il préfère dure, dégageant le plus souvent de la pierre une humanité jeune et comme primitive. Il évite les types marqués de la nervosité de notre temps et choisit des modèles d'une belle santé animale. Tous ses nus féminins de cette période — la *Toilette* en grès de la galerie moderne de Vienne, la *Femme au Dauphin*... — sont de la

Jeune fille mélancolique. J. STURSA.
— Galerie Moderne, Prague —

même famille : tous présentent la même chair saine et ferme, la même beauté sensuelle. Leurs caractères se résument dans son *Eve* de bronze, acquise par la Glyptothèque de Munich, Eve instinctive et ingénue qui, du sourire et du geste, semble s'étonner et s'excuser du mal qu'elle fait.

A ce moment, des commandes d'œuvres décoratives donnèrent à Stursa l'occasion de s'affranchir de l'imitation stricte de la nature pour créer des groupes monumentaux. Il s'agissait de sculpter des couronnements pour le pont Hlavka, le nouveau pont de Prague. L'artiste a su soumettre son imagination aux lois de l'architecture. Gerbes de corps humain fortement liées, ses groupes, d'une puissante unité, produisent l'effet voulu, de quelque côté qu'on les regarde. Ils font corps avec les pylônes, en chargent la masse, en achèvent la silhouette et contrastent par leur ascension avec la ligne horizontale du pont.

Cependant Stursa, toujours inquiet et chercheur, voyait de plus en plus clairement que la simplification volontaire des formes, les reliefs soutenus qui prennent bien la lumière ne doivent être, pour le sculpteur, que des moyens en vue d'une fin plus haute. Le portrait l'attire. Dans son monument commémoratif de la grande actrice tchèque *Hana Kvapilova*, aidé

Ève. J. STURSA.
— Glyptothèque de Munich —

Danseuse au repos. JAN STURSA.

seulement de ses souvenirs et de documents imparfaits, il traduit le charme souverain, le rayonnement d'une belle intelligence et d'une belle âme. Ses bustes du comédien Vojan et du peintre Svabinsky sont d'une profonde vérité psychologique. Sa sensualité qui s'était exprimée librement dans la statue de la danseuse *Sulamit Rahu*, s'apaise et se tempère de rêverie dans sa *Danseuse au repos*. Et la guerre qui le surprend au milieu de cette évolution le murit, le ramène aux vérités entrevues dans sa jeunesse, lui inspire une de ses plus belles créations : *Blessé*. Il avait vu, dans la bataille, un jeune soldat, presque un enfant, s'écrouler, mortellement atteint à la tête. Obsédé par ce souvenir, le sculpteur a voulu le fixer dans le bronze. Et la tâche n'était pas facile de donner l'impression du corps qui tombe, sans renoncer à la stabilité nécessaire à la sculpture. En même temps, soucieux de vérité générale, Stursa a supprimé l'uniforme, tout détail anecdotique; et c'est l'éternelle jeunesse blessée qu'il a représentée dans ce corps nu dont la sveltesse, l'élégance parfaite font penser aux bronzes florentins.

La même alliance du sentiment et de la beauté plastique se retrouve dans les œuvres plus récentes de l'artiste : *Le Don du Ciel et de la Terre*, figure de femme pleine de douceur et de tendresse; le portrait d'*Hanna Kvapilova* destiné au foyer du Théâtre National; l'*Icare* inspiré par la mort de Stefanik... Après s'être laissé passagèrement tenter par les formules décoratives, Stursa est revenu à l'observation de la nature; la vie chante de nouveau dans son œuvre mais d'une voix plus grave et plus profonde.

D'après
ANTOINE MATEJCEK.

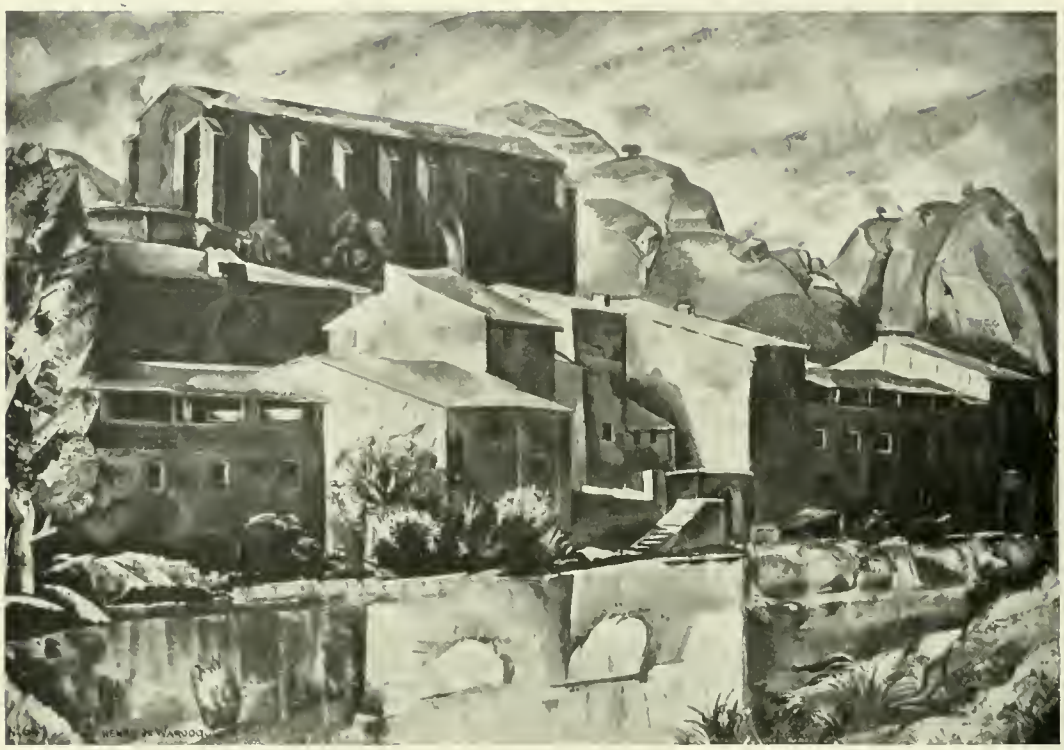
Musicien ukrainien. JAN STURSA.

L'atelier. LUCIEN SIMON.

LA PEINTURE AUX SALONS

Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts est resté le Salon des virtuoses. On y retrouve Boldini, Jacques Blanche, Lucien Simon, et parmi les peintres de tendances plus modernes, l'un des premiers et des mieux accueillis a été Van Dongen. Je ne fais pas fi des qualités d'exécution ; je n'ai donc pas de peine à déclarer que le brio d'un Jacques Blanche m'étonne et me séduit ; et quand le peintre s'amuse à faire jouer des rouges et des ors sur des fonds sombres de natures mortes, je le suis avec plaisir. Je fais de même quand Raffaëlli dessine au bout du pinceau les brindilles d'un arbre ; j'oublie qu'il s'est peu attaché à établir solidement les terrains, que le rouge d'un palais est peut-être bien haut et peu dans l'air ; je ne vois plus que ce jeu délicat, adorable et preste de la souple brosse du maître. L'artiste ne se répète pas ; son trait n'est jamais monotone. Jusque dans le détail Raffaëlli a le sens du pittoresque.

L'allongement surprenant des mains, des bras, des jambes de femme chez Boldini commence à perdre pour nous son imprévu. Mais l'aisance quasi insolente de Van Dongen reste délicieuse. Son *Pierre Laffitte* est écrit à pleine brosse, en quelques touches, avec des morceaux de toile nue jouant ça et là dans le visage même ; c'est chose prestigieuse. Je ne garantis pas la durée, mais je me laisse maintenant subjuger encore par cette virtuosité. Cependant je préfère le portrait d'homme âgé



San Domingo au bord de l'Ebre. HENRY DE WAROQUIER.

coiffé d'un chapeau mou ; il y a là une symphonie de gris tout à fait charmante, rompue seulement par les roses du visage et les verts de l'ombre.

L'Atelier de Lucien Simon me paraît une de ses œuvres les plus réussies. L'artiste est d'abord un réaliste. Il cherche moins le style, l'arabesque, que la vérité, mais l'ordonnance de sa composition est fort défendable, les masses s'équilibrent bien et la figure de l'auteur lui-même, penché sur une rampe d'escalier, bien qu'exécutée fort sommairement, est d'une frappante ressemblance. Ajoutez à cela un coloris plus fleuri qu'à l'ordinaire, de beaux jaunes et de beaux rouges de tapis. Ces virtuoses ont des émules comme Pierre Gerber, comme Mlle Delasalle qui elle aussi, à l'instar de Lucien Simon, montre un nu féminin dans un intérieur. L'imagination féminine veut autre chose qu'une réalité directe. A côté de ce nu voici un violoniste qui serait peut-être un peu inattendu si nous ne pensions aux pages somptueuses du vieux Titien et à sa *Vénus au joueur d'orgue.* Le corps féminin a d'autres peintres, Frieseke et Lebasque entr'autres. Frieseke, qui fit jadis une peinture assez maigre de forme, cherche maintenant la rondeur à l'imitation de Renoir ; Lebasque est simplement lui-même, expéditif et séduisant. Son *Modèle au repos* ne manque pas d'épaisseur ; et les accessoires sont toujours traités dans les nuances les plus délicates.

A côté de ces improvisateurs, voici un peintre plus sévère peut-être pour lui-même, plus soucieux de dégager de la vie une arabesque, une forme harmonieuse, plus épris de grand style, Migonney. Lui aussi a regardé Titien et sa *Porteuse de fruits* fait nécessairement penser à la fille du vieux Vénitien. On ne sera donc pas surpris de trouver chez Migonney des beaux volumes, une pâte savoureuse, une couleur riche et sourde. Il ne s'en tient pas là. Les recherches modernes de rythme le préoccupent dans sa *Vénus mauresque* comme dans sa *Femme au repos.* Ce sont là toiles de musée.

Le souci décoratif s'affirme d'ailleurs de plus en plus. Ce qui parut neuf jadis chez Aman

Jeune fille et Fleurs. HENRI LEBASQUE.

Jean, chez Maurice Denis, semble aujourd'hui une forme d'expression naturelle. Décoratifs les *Vieux pins sur le ciel*, de Mme Florence Esté et les envois de P. Baudoin, Boutet de Monvel, Jaulmes, Jeanès, Dusouchet, Edelmann; les panneaux de René Ménard et les paysages d'Henry de Waroquier. René Ménard, on le sait, suit les exemples de notre Claude Lorrain; mais parfois aussi il se contente de transcrire une vue réelle; sa *Forêt de cèdres d'Azrou* (Maroc) est une ferme étude, du dessin le plus magistral. On a peine à croire à des vues réelles devant les œuvres d'Henry de Waroquier; cependant il nous indique que certaines d'entr'elles ont été prises au bord de l'Ebre. Il nous faut dès lors croire à une transposition très volontaire. Les ciels sont fort assombris, l'architecture des terrains est très marquée et les constructions qui dominent les hauteurs font volontiers songer aux paysages avec fabriques des italianisants du Nord. Quoi qu'il en soit, un Waroquier est chose reconnaissable entre tous et ce n'est déjà pas une mince qualité.

Voici des artistes plus modérés, peintres de caractère comme Forain, Desvallières ou Louis

Portrait. BERNARD BOUTET DE MONVEL.

Legrand, paysagistes discrets comme Dauchez, Meslé, Moullé, Moreau-Nélaton, Debraux, Vauthrin, Gaston Prunier, Piet. Un Olivier peint avec largeur des petites villes provençales; il aime à voir se refléter dans l'eau bleue les maisons jaunes. Un Claude Rameau préfère aux constructions humaines, les constructions naturelles et les arbres; il a le sens des belles mises en pages; il dessine largement les formes, a souci des valeurs; il se classe peu à peu parmi les meilleurs de nos paysagistes contemporains. André Chapuy fait

LA PORTEUSE DE FRUITS

par Jules MIGONNEY

de même, qui s'attache aux effets de neige et aime à dessiner les branchages essentiels des arbres sans feuilles; et Louis Charlot arrive à une pleine réussite avec son *Village sous la neige*. Henri Déziré, sans trop paraître y penser s'élève lui aussi au style dans le paysage; il ne méprise pas le trait qui indique la belle ligne d'un arbre; il y a de lui des vues italiennes qui sont charmantes et précieuses comme celles d'Aligny; mais le classicisme le préoccupe aussi dans la figure et il aime dans ce cadre pur d'un paysage latin placer une figure de fantaisie. Plus directement soumis à la nature sont des hommes comme Wilder, Nigaud, Marcel Clément, Inguimberty, Andreau, Seevagen ou Quizet qui avec ses paysages de Belleville fait songer à un Utrillo plus assujetti à la règle ordinaire; Mlle Magdeleine Dayot qui interprète avec un goût charmant les paysages des environs de Loctudy. Un impressionnisme agréable survit dans les peintures de Le Sidaner. Comme Aman Jean c'est un harmoniste; il a soin de soumettre son tableau à une couleur dominante et s'il use du procédé divisionniste, c'est moins pour arriver à l'éclat que pour arriver à la vibration lumineuse.

L'Elève. RENÉ PRINET.

Continuateur de l'impressionnisme est aussi un d'Espagnat. C'est encore un peintre qui se souvient de Renoir ainsi que Frieseke, ainsi qu'Ottmann; mais chacun se souvient à sa façon du vieux maître de Cagnes. Pour d'Espagnat, il faut faire saillir le volume et noyer les contours dans des passages adoucis. C'est ce qu'il fait avec sa *Femme aux bas gris*. Un Flandrin au contraire affirmera ce contour; il procédera par larges plans, par larges taches de couleur. C'est un décorateur né qui se souvient de Véronèse autant que de nos maîtres; en d'autres temps, il eut été le continuateur des fresquistes vénitiens, il n'a plus aujourd'hui de palais à décorer mais simplement et rarement d'ailleurs quelque salle à manger. Et je ne puis oublier ni Zingg, ni Bazat-Levraux, ni Mmes Galtier-Boissière, Elisabeth Chaplin, Fuss-Amoré.

Ainsi se balancent à la Société Nationale les tendances décoratives et les tendances véristes. Il ne faut pas chercher en ce salon une directive générale mais un opportunisme de bon aloi. On n'ouvre la porte qu'aux fauves qui ont rentré leurs griffes comme Van Dongen; on

Petit Berger (Morvan). LOUIS CHARLOT.

ignore peut-être un peu trop l'effort pictural de ces vingt dernières années.

Cependant on rencontre avec plaisir ici des peintres de prétention modeste et de savoir grand comme René Prinet, François Guiguet, Eugène Loup, Léon Garraud. Je ne sais pas si René Prinet a eu souvent d'aussi entières réussites. Son intérieur avec deux jeunes femmes nous confirme dans l'idée que l'auteur est un des maitres de ce temps. Il sait, ce qui n'est pas commun, placer les objets à leur juste distance, indiquer avec simplicité des cadres pendus au mur, mettre en relief à leur place les figures humaines. Cet art là, c'est justement celui de Chardin, celui de Lépicié, celui de Jeaurat. René Prinet ne prétend pas à l'exécution brillante; il travaille patiemment ses pâtes; mais il arrive ainsi à une matière somptueuse dans sa discrétion. Le portrait de femme peignant qu'il intitule *L'élève* est un discret chef-d'œuvre de présentation et d'exécution; la place d'une telle toile est dans un musée; et je crois bien que si jamais elle entre au Louvre elle n'y sera pas déplacée à côté des petits maîtres français.

On connaît les dessins si vifs, si vivants, si aigus de François Guiguet. A la Société Nationale, il est avec Mme Renée Davids parmi les rares artistes qui savent encore dessiner le portrait aux deux crayons. Dans ses figures peintes, il recherche plus encore l'exactitude du modelé et du contour. Léon Garraud qui le suit, qui est son cadet dans la peinture, veut avec les mêmes qualités conserver la douceur de l'enveloppe. Il y a de lui cette année une figure de femme qui est une chose précieuse : vie des yeux, simplicité du dessin, aisance de la facture sont réunies là. Et l'on trouverait à citer encore bien d'autres noms parmi les portraitistes : André Davids, Mlle Andrée Karpelès et Mlle Madeleine Grégoire qui portraiture avec goût et vérité le peintre Aman Jean.

Quelques étrangers dont les noms nous sont

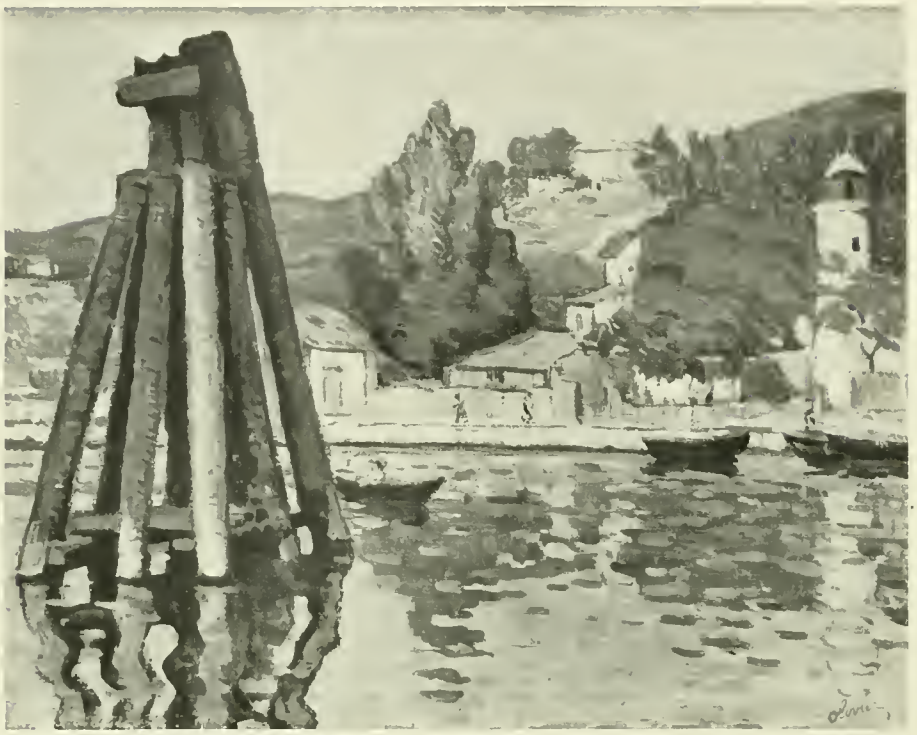
d'ailleurs familiers, apportent au Salon de la Société Nationale la contribution de tempéraments divers. Il y a d'abord Walter Gay; il y a ensuite Valentin Zubiaurre profondément et purement espagnol, peintre précis et plein de caractère dont les œuvres se rattachent aux œuvres de primitifs de son pays. Puis il y a tout un groupe de femmes Mlle Louise Breslau qui se portraiture avec son modèle, Mlle Béatrice How, délicate et sensible, Mlle Julia Théophylactos qui nous vient de Trébizonde mais dont l'art intime et non sans force est tout à fait nôtre, Mlle Olga de Bozsnanska qui modèle en valeurs fondues et à peine différenciées sur le carton encore absorbant, qui fait vivre les yeux, les mains et les corps, qui nous révèles les formes plus qu'elle nous les décrit; il y a enfin Mlle Elisabeth Boyd qui cette fois a abandonné ses vues largement tachées de Venise pour la Malmaison.

Depuis déjà quelque temps on a fait diverses brèches dans la forteresse de l'académisme que fut et qu'est encore le Salon des Artistes français. Henri Martin y a introduit un divisionnisme emprunté aux impressionnistes. Il peint par touches d'ocre et de bleu. Le procédé est sensible. Cependant comme l'artiste exécute de grandes décorations murales son pointillisme disparaît suffisamment à distance. Aussi bien Henri Martin n'a-t-il pas entendu suivre exclusivement les impressionnistes. Il a voulu appliquer leur formule à une œuvre décorative et concilier Puvis et Claude Monet. Il a donc recherché l'équilibre des compositions, et multiplié les études de détail. Sans méconnaître l'intérêt d'une grande toile comme *Le Port de Marseille*, on peut avoir un goût plus grand pour les crayons préparatoires : tel porteur de fardeau est vraiment un dessin admirable.

Moins vif, moins prémédité peut-être, l'impressionnisme de Désiré-Lucas séduit aisément. La touche n'est pas

Portrait de l'artiste. P. SEVAISTRE.

Portrait. LÉON GARRAUD.



Le Canal du Roi (Provence). FERDINAND OLIVIER.

isolée, mais fondue avec la voisine et cela produit lorsqu'il s'agit de murs ensoleillés une vibration légère fort approprié au sujet. Désiré-Lucas peint ainsi des rues de village avec leurs murs blancs, leurs petits volets verts sous un ciel d'azur tremblant. Il montre aussi cette année *La Vague* venant mourir entre les rochers jaunes et bleus. Mlle Adrienne Jouclard met plus de violence dans son effort. Son attelage de labour est peint avec brio, avec éclat ; les rouges et les blancs sonnent très haut ; on voit que l'artiste est depuis longtemps familiarisée avec les effets de soleil ; elle se souvient dans cet attelage de ses études algériennes.

Que nous sommes loin là des calmes chevaux percherons peints par Rosa Bonheur. La Société des Artistes français a consacré à cette artiste modeste une exposition rétrospective. On revoit sa *Rentrée des foins*, sa *Foulaison du blé*, son *Labourage nivernais*, l'une de ses meilleures toiles : l'ocre brune de la terre retournée, les verts discrets des herbes, les pelages blancs et rouges des bœufs, le gris-bleu du ciel forment une harmonie contenue qui n'est pas sans agrément. La facture est grasse et sans minutie ; et il y a dans quelques études de détail, dans un cheval blanc par exemple une belle recherche du caractère. Sans doute, il ne faut pas demander à l'artiste des accents trop aigus ; elle apporte dans son métier une certaine rondeur, elle reste une George Sand de la palette.

Le passé, avec ses formules, continue à vivre en Bonnat. Plus souple, plus harmonieux dans les gammes grises, Déchenaud établit lui aussi avec certitude un visage d'homme ; et c'est encore de l'art du portrait que relèvent P. Bécat, Emile Aubry, brillant et décisif, Gustave Alaux avec son étude d'aveugle algérien, et Guillonnet avec son crayon précis de *Tabarant*.

Emile Wéry a donné de Charles Géniaux une image tout à fait incisive ; il a parfaitement marqué le trait oblique des paupières, insisté avec une fermeté non exempte de souplesse sur les lignes du nez et de la bouche ; il s'est amusé à couvrir de linéaments colorés le paletot brun de l'écrivain, et toute cette

Fin d'hiver à Saint-Paul-de-Varax (Ain). LOUIS JOURDAN.

figure est chose de qualité rare. On n'aimera pas moins le fond du paysage, vue ensoleillée des environs de Cagnes. La lumière joue sur des bleus et des roses délicats. Avec tout cela le tableau ne satisfait pas entièrement : séparément portrait et paysage se défendent fort bien, ensemblent ils luttent l'un contre l'autre. Ce fond évidemment est rapporté ; la lumière qui l'éclaire n'est pas celle qui éclaire le visage ; elle est froide tandis que le visage ne reçoit guère que des reflets dorés. L'accord manque. Plus simplement P. Sevaistre s'est peint lui-même dans son atelier en tenue de travail, avec la petite calotte sombre sur la tête. Il a aperçu dans le miroir la toile sur laquelle il travaillait lui-même et tout cela est

Le Pont sur la Colagne. RENÉ JAUDON.

d'une fidélité de rendu extrêmement précieuse. C'est une œuvre modeste et qui cependant retient.

Pierre Laurens nous émeut par sa sincérité même. Il ne cherche ni les effets d'enveloppe ni les effets de couleurs voyantes ; son œuvre est d'un réaliste, mais d'un réaliste qui sait découvrir la ligne la plus pure et la plus expressive. La figure de sa *Jeune mère* est d'une pureté parfaite ; et l'on appréciera avec quelle justesse l'artiste dégrade les plans dans le fond de paysage. Ce sont des qualités plus brillantes que poursuivent Maxence ou Adler : le vieux breton de ce dernier ne manque pas d'accent ; mais je préfère aux figures de Maxence ses natures-mortes de fleurs, pétunias ou capucines. Il y a là une vérité de dessin, une légèreté de touche, une qualité d'exécution qui ne sont pas communes.

Voici des exécutants plus prestes ; comme au Salon de la Société Nationale on trouve ici des virtuoses, tel P. M. Dupuy avec cette série de personnages de fantaisie qui se promènent à la lueur des lampions dans un tableau que l'artiste a baptisé *Comœdia ;* tel Biloul dont le nu est un superbe morceau de pratique, tel Balande qui montre dans un paysage simple et lumineux des jeunes femmes au bain. Mais l'enfant gâté de la maison est Jean-Gabriel Domergue : il unit les qualités ou les défauts, comme on voudra, de Boldini et de Gaston La Touche ; il faut bien reconnaître que ses harmonies ne manquent ni de richesse ni de distinction et que ses toiles feraient les plus agréables modèles d'affiches.

Comme *La Relève* de Gustave Pierre contraste avec cela ! il n'y a plus là que des gris plombés et c'est, avec les décorations exécutées pour la mairie du VIe arrondissement par André Pillot, l'une des dernières peintures de guerre. Encore ne s'agit-il dans ce dernier cas que de simples paysages. Abondant d'ailleurs est ici le groupe des paysagistes. Voici Pointelin avec ses vallons du Jura sobres et simples ; voici Cachoud avec ses brillants effets lunaires ; Paul et Amédée Buffet avec leurs

paysages dorés; F. Lambert avec un beau paysage d'hiver; Henri Brémond et Jacques Patissou lumineux ; Jacques Simon sobre et éclatant; René Jaudon soucieux de la sobriété des lignes et des masses. Georges Leroux pousse cela jusqu'à l'effet décoratif. Epris aussi de simplicité presque classique, Henry Grosjean a cette année de charmants effets de neige. Louis Jourdan, enfin, cherche le style et l'atteint; il est à la fois précis et harmonieux; ses arbres sont d'un dessin ferme et bien rythmé. Quand l'automne lui fournit le prétexte de quelques tons rouillés, ses toiles prennent le plus grand agrément.

La Danseuse. JOHN DA COSTA.

Qui croirait qu'en cette maison tranquille des Artistes Français, la voix révolutionnaire se fasse elle aussi entendre? Je ne parle pas seulement de l'introduction indirecte par les Artistes Décorateurs de quelques toiles de tendances modernes, comme celle de Marie Laurencin. Je ne parle pas non plus d'Henri Martin, aujourd'hui très admis comme Ernest Laurent, ni même des peintres d'Algérie et du Maroc que le sujet porte aux violents effets de lumière; il est normal qu'Elie Dubois fasse éclater les blancs et les bleus, que Mme Martin Gourdault s'exalte devant un spectacle riche en couleurs ; on excuse Dabat de penser trop à Gauguin ; on approuve Marius de Buzon lorsqu'il rythme les touches de ses paysages verts et rouges. Mais la *Dame au cerf* de Billotey inquiète déjà; on sent que l'artiste a regardé les plus modernes de nos peintres sans oublier précisément Marie Laurencin. Et il y a pis. Il y a un peintre qui occupe un milieu de cimaise, et qui tâche tout simplement de démontrer qu'Ingres et André Lhote se tiennent; du moins emprunte-t-il au premier son goût des arabesques souples, au second son coloris d'imagier; et l'auteur de cela, Jean Dupas, est un prix de Rome. C'est la fin de tout.

TRISTAN LECLÈRE.

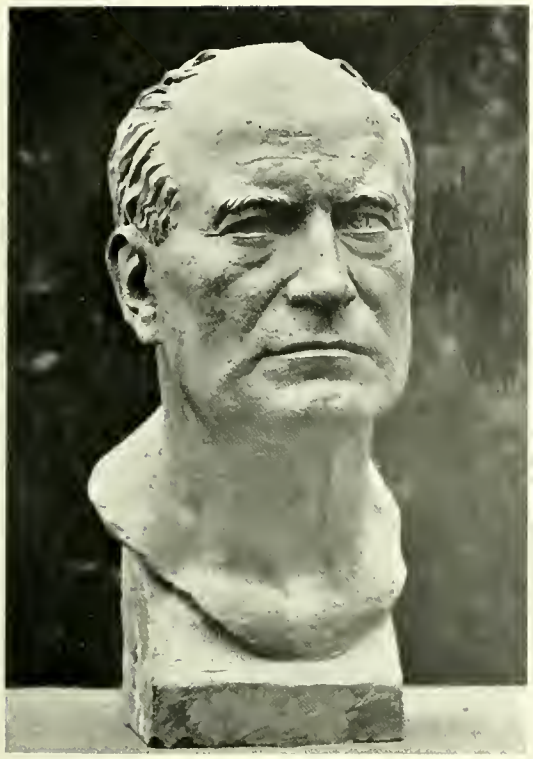
LA SCULPTURE AUX SALONS

La série des « monuments de guerre » continue et le salon est encore envahi cette année par une bande de poilus frénétiques ou languissants. Il faut quelque courage pour ne pas se détourner de parti pris de tant d'ouvrages où les intentions et les bonnes volontés, les talents même se perdent souvent dans des formules vite banalisées ou des recherches compliquées et désordonnées. Nous donnions l'an passé les raisons de notre attention sympathique quand même. Elles subsistent, et la grandeur, l'intérêt national du programme, même s'il n'a pas donné toujours tout ce que l'on en pouvait attendre, nous oblige à nous arrêter, à examiner, à discuter, au moins à dire ce que nous avons aimé, et ce qui, de cet amas confus, émergera peut-être pour l'honneur de la sculpture française.

M. Bartholomé pour son Monument destiné au Palais de Justice de Paris est sorti de sa réserve ordinaire et de la simplicité de ses allégories coutumières : il y a quelque peu de théâtre dans son groupe de la Justice armant l'avocat combattant; mais la valeur expressive des gestes et des attitudes qu'il imagina sans se soucier de nulle formule conventionnelle, autant que l'harmonie pleine des formes qu'il évoque rattache bien cette nouvelle création à la suite de celles où s'est exprimé son art si personnel et si prenant. Non loin de lui M. Bourgouin, dans un groupe de pierre d'une silhouette peut-être un peu confuse, nous montre une France qui se penche tendrement sur une des victimes défaillantes du grand drame et la composition sobrement traduite est pleine d'un sentiment et d'une émotion assez rares.

L'allégorie de M. Fix-Masseau, la *Gardienne*, du Monument aux morts français de Liége, est forte et sobre. La *Victoire* de

Buste de Sir James-George Frazer. E.-A. BOURDELLE.



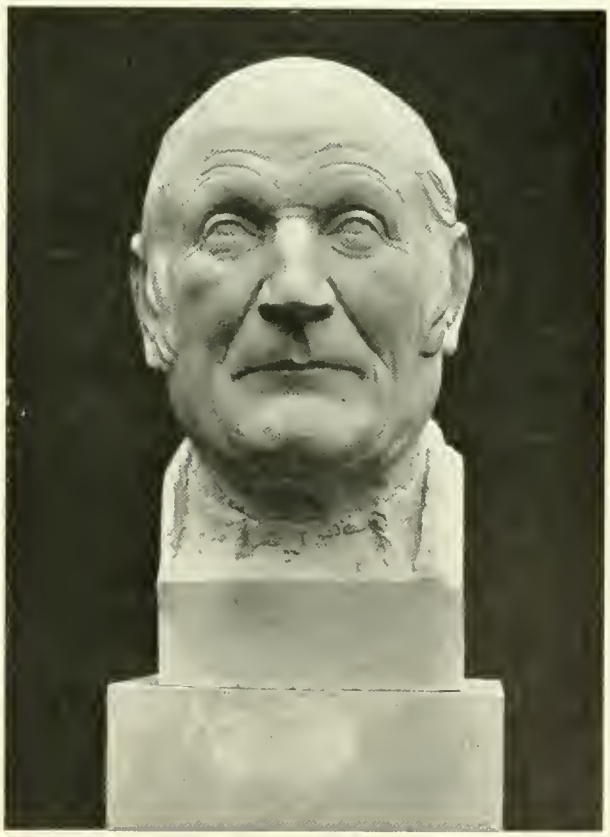
Buste de Gémier. ROTHLISBERGER.

Broquet, Georges Bareau, Hippolyte Lefebvre et de tant d'autres parmi lesquels le morceau de M. Paupion, un gisant sobre et quasi médiéval, est à signaler toutefois pour sa facture résumée et massive qui rappelle celle du beau groupe de M. Landowski de l'an dernier. M. Bouchard, lui, a réussi de façon singulière l'heureuse et forte traduction de son *Aviateur*, si curieusement simplifié dans sa combinaison de cuir, si vigoureusement massé comme une sorte de cariatide de haut-relief, fortement appuyé à un mur de soutien, et si délicatement expressif cependant avec ce visage étroitement enserré d'où rayonne l'intelligence aiguë et la mâle énergie voilée d'un sourire. Cette force concentrée et cette finesse discrète nous reposent de tant de gestes dramatiques et conventionnels, de tant de masques qui pour être héroïques se croient obligés d'être théâtraux!

Signalons encore, bien qu'il appartienne à une esthétique tout opposée, le *Soldat mourant victorieux* de M. Emile Guillaume qui, sem-

Mlle Bass, destinée à une petite ville de Corse est délicate et charmante, un peu trop discrète peut-être, à l'inverse de tant d'autres; celle de M. Toussaint dont nous n'avions vu que le modèle l'an dernier est, au contraire, dans sa rudesse volontaire d'un bel accent lyrique qui fait songer à l'art de M. Bourdelle et qui en dérive. Pourquoi, d'ailleurs, celui-ci dont nous trouvons au Salon cette année une autre des grandioses cariatides jadis analysées ici-même, du Monument argentin au général Alvear n'a-t-il pu rencontrer encore l'occasion de consacrer sur la terre de France ses dons de constructeur et de poète à l'érection d'un mémorial que nous devinons d'avance puissant et tragique?

Mais voici, d'autre part, les réalistes, évocateurs des figures de la grande guerre; simples images d'une vérité souvent trop anecdotique à la manière de celles de MM. Terroir, Descatoire,



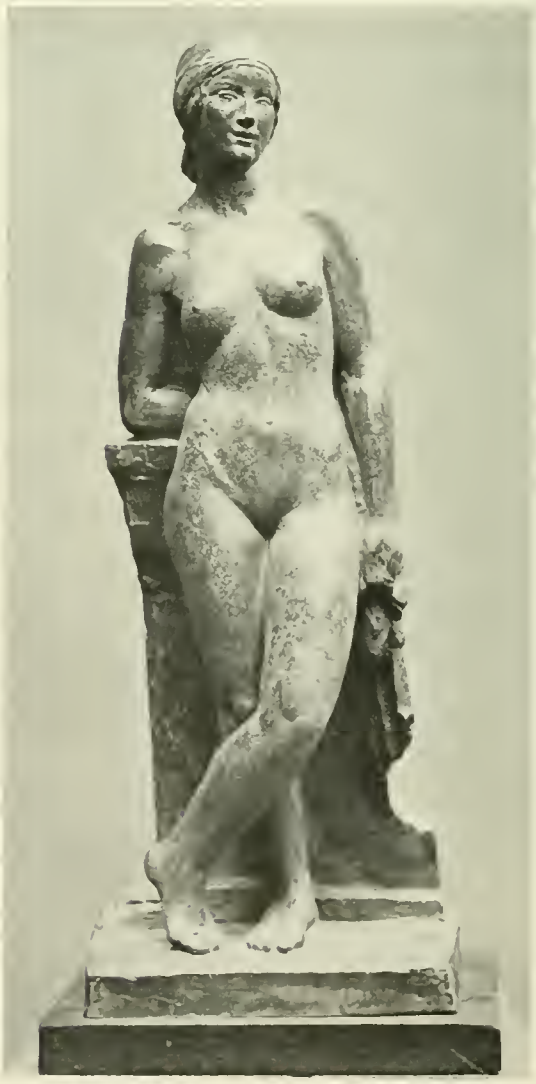
M. le Maire de St-Augustin. P. NICLAUSSE.

Femme drapée. FÉLIX VOULOT.

blable au classique coureur de Marathon, succombe dans un grand geste d'appel et dans un cri de triomphe. Le parti d'exaltation et de violence une fois admis, l'œuvre est forte, émouvante et d'un métier curieux et personnel.

C'est une œuvre d'émotion originale, mais de parti pris un peu singulier que la stèle de pierre où M. Blondat a creusé, derrière des branches de laurier formant grillage, une sorte de niche où s'inscrit l'image d'un soldat mort surgissant, comme en une garde éternelle, derrière ces créneaux de feuillages immortels. Nous avouons préférer la forte robustesse de sa *Gloire* levant des couronnes, destinée au monument de Joinville, où son talent, d'ordinaire si délicat et nuancé, atteint au style le plus magnifique.

Réalistes aussi, ceux-ci s'appliquent à dresser l'image des survivants, à évoquer les deuils, les détresses morales. Là aussi abondent les banalités, les étalages de sensiblerie, ou les mélodrames exaspérants ; mais quelques effigies robustes valent d'être tirées hors de pair. On connaît déjà la manière de M. Quillivic. Il la continue en une série poignante de figures un peu frustes où alternativement un père, une mère, une veuve, une orpheline vont symboliser dans le granit national les deuils de Pont-Croix, de Fouesnant, de Plozévet ou de Coray. Le talent de M. Quillivic a quelque chose d'instinctif, de naturellement primitif qui s'exprime, semble-t-il, spontanément en ces images naïves. Celui de



Repos (Bronze). FERNAND DAVID

Torse de femme (bronze). Mlle JANE POUPELET.

M. Renaud, ou de M. Pierre Lenoir, qui s'y sont essayé également, semble impliquer dans ces simplifications plus de volonté et d'effort. Leurs figures pour les monuments de Penmarc'h ou du pays de Goëlo n'en sont pas moins méritoires et touchantes. Elles resteront bien pour l'avenir expressives d'une race et d'un pays et leur stylisation voulue les apparentera sans heurt aux rudes architectures de la terre bretonne.

M. Pierre Lenoir nous prouve d'ailleurs par son groupe de belle pierre de la *Douleur des Muses* destiné aux Elèves du Conservatoire morts pour la France, qu'il n'est pas prisonnier d'une formule, tout en apportant à cette composition si différente de la première le même souci d'harmonie monumentale et d'expressive simplicité.

Ce sont des figures rustiques aussi dont M. Sicard a ingénieusement décoré la cor-

Bretonne (pays du Goëlo). FRANCIS RENAUD.

et de son tailloir, soulignera l'accent de ces figures conçues avec un sentiment très juste du tempérament local et agencées en des groupements heureux qui gagneraient peut-être à se masser davantage dans le bloc du chapiteau.

M. Le Bourgeois au contraire qui expose avec les *Artistes Décorateurs*, en photographies tout au moins, les chapiteaux de son monument de Grasse et dont les figurines les plus modestes sont toujours d'un grand sculpteur, a su, avec une abnégation exemplaire et une compréhension des masses digne des imagiers ses ancêtres, rester complètement dans le rythme nécessaire d'une œuvre architecturale. Son exemple serait à méditer pour beaucoup et notamment pour l'auteur de ces deux figures de paysannes d'une intention heureuse mais d'une allure contournée et compliquée, que M. Popineau destine à un monument du centre de la France, où les longues capes de deuil s'enroulent en arabesques mouvementées.

⁂

Mais la paix est revenue, les esprits se détendent, bien que l'on ne s'en aperçoive guère au Grand Palais — ailleurs non plus peut-être — et nos sculpteurs vont pouvoir, la crise des monuments de guerre passée, revenir à des sujets moins héroïques et plus humains.

M. Sarrabezolles, à côté de sa délicate *Ame de France* qu'il nous renvoie cette année en pierre, nous transporte déjà en *Arcadie*, avec

beille d'un chapiteau monumental destiné à son monument aux morts de Saint-Symphorien-lès-Tours. Nous n'avons ici que le modèle, et la traduction dans la loyale pierre de France, en même temps qu'elle corrigera certaines formes encore un peu indécises du chapiteau

une figure harmonieuse et douce qui fera un très joli décor de fontaine. M. Silvestre, dont la *Jeunesse* s'enlevait l'an passé en un si gracieux motif à l'entrée du grand parc profond de Bieberich sur le Rhin, transformé en cadre inattendu d'une exposition d'art français, nous donne dans le même esprit un délicieux *Miroir d'eau*, sur les bords duquel s'ébattent une Nymphe et de petits faunes qui savent être spirituels et piquants, sans se croire obligés d'évoquer Clodion ou Pajou. Infiniment modernes également le beau nu de M. Bacqué, le *Bacchus enfant* de M. Bitter, deux excellents morceaux de pierre d'une exécution savoureuse et sûre qui proclament la gloire de cette belle matière trop longtemps dédaignée pour l'insipide Carrare. C'est à la pierre également que M. Traverse a confié le soin de traduire le groupe abondant et plantureux qu'il intitule les *Présents de la terre;* quelques lourdeurs le déparent, quelques négligences, peut-être un peu voulues, mais un beau tempérament et une belle volonté d'artiste s'y révèlent.

Père de Plozevet RENÉ QUILLIVIC.

C'est la formule un peu pesante des imagiers modernes que sollicite l'exemple de Maillol et que préoccupent les volumes et les masses architecturales etplastiqus, plus que l'élégance des silhouttes ou la nervosité des modèles.

M. Injalbert, dans son Faune colossal soutenant une vasque de pierre grisâtre appartient tout au contraire à la tradition qui peut se réclamer des Italiens et de notre Puget. La matière choisie cette fois, peut être parce que le temps n'est plus des beaux blocs de marbre qui « tremblaient sous la main de l'artiste » donne à l'ensemble quelque chose de plus rude de plus savoureux et de plus libre. Mais c'est

Adoration (groupe plâtre, fragment). ROGER DE VILLIERS.

toujours le même métier qui multiplie les accents, mouvemente les surfaces, déchiquette les formes, servi par une verve magnifique et emportée qui entraîne et subjugue et dont l'œuvre abondante et diverse de M. Injalbert nous avait déjà donné bien des exemples.

M. Voulot à côté d'une charmante petite danseuse a tiré de son côté de la pierre de France une tête curieusement expressive de Jeanne d'Arc, qui prouve la variété des effets possibles en cette technique. M. Laporte-Blairsy, par exemple, l'emploie avec beaucoup de bonheur et d'à-propos dans son groupe pittoresque de la *Grande sœur*, où la simplicité robuste de l'exécution, l'intelligent parti pris des masses, transforment et excusent le réalisme un peu anecdotique du sujet.

Enfin nous savions déjà le talent d'animalier de M. Christophe mais il ne nous avait peut-être jamais rien montré d'aussi délicat et charmant que cette fillette, qui s'amuse à caresser un jeune veau; la pierre blanche s'y assouplit sous le ciseau avec une apparence de facilité heureuse, tandis que d'autres artistes comme M. Hernandez et M. Sandoz luttent avec les pierres dures, sombres et somptueuses et y expriment leur vigoureuse et pittoresque vision de la nature animale.

Visant davantage à l'effet monumental, tout en gardant la précision savante d'une étude naturaliste, M. René Paris a réalisé pour le monument aux morts de la 130e division à Fleury-devant-Douaumont l'image d'un grand lion mort qui doit s'enlever sur le bloc nu d'un d'un énorme piédestal. L'idée est grandiose et la qualité de l'exécution large et puissante cor-

respond bien à la volonté de l'auteur. Le souvenir s'impose des lions fameux de Bartholdi à Belfort, de Thorwaldsen à Lucerne et l'on ne regrette certes pas ce que l'un et l'autre gardent de conventionnel et de figé. Peut-être les héroïsmes qu'il s'agissait de commémorer eussent-ils voulu plus de mâle fierté et d'accent de défense victorieuse, mais l'idée du lion mort admise, reconnaissons qu'elle est traitée avec un sentiment juste et poignant.

MM. Fernand David et Dejean, Mlle Poupelet ont su aussi demander occasionnellement à la pierre la matière d'œuvres diversement intéressantes; le premier a même encore cette année à la Nationale, un joli petit terme en pierre, de *Jeune fille aux fleurs ;* le bronze que nous reproduisons ici de lui, dénommé simplement *Repos*, nous montre dans une proportion restreinte les qualités de calme et de délicatesse harmonieuse de son auteur. M. Dejean, semble plus inquiet et plus passionné. Le bronze de sa *Femme aux fruits* est plus nerveux et d'un modernisme plus aigu, tandis que le magnifique torse de Mlle Poupelet nous ramène à la sérénité presque antique d'un modelé ferme et impeccable et d'une plénitude majestueuse.

L'aviateur (pierre). HENRI BOUCHARD.

De tous les genres de sculpture qui ont foisonné en notre pays, la décorative, l'historique, la commémorative, etc., la sculpture religieuse, qui fut jadis l'essentielle, n'existe pour ainsi dire plus aujourd'hui; la statuaire d'église est abandonnée à l'infâme commerce des plâtres à bon marché et l'on chercherait en vain dans cette foule du Salon deux morceaux religieux d'inspiration, voire de sujet. Le Saint-François de Sales de M. Descatoire n'est qu'une assez monumentale statue de place publique, et la Vierge de M. Cordonnier fait vraiment trop de concessions au banal et douceâtre idéal des fabricants d'images pieuses. Mais voici comme par hasard, et dissimulé sous le voile d'une désignation à double sens, une figure de mère agenouillée en extase devant un bambino — *Adoration!* — qui, dans son charme frais, délicat, sans pastiche, bien qu'elle tienne à la fois des œuvres familières du Nord et des intimités plus nobles de l'Italie, évoque des légions de souvenirs, M. Roger de Villiers sait être de son temps cependant. Il a été à

bonne école et, si on lui en fournissait l'occasion, il pourrait peut-être doter nos églises qui en sont si lamentablement dépourvues de créations empreintes d'un esprit à la fois chrétien et moderne.

Pour la sculpture iconique, au contraire le foisonnement continue et le talent abonde. Ce n'est pas du reste notre rôle ici de nous y attarder. Il convient de citer toutefois — à tout seigneur tout honneur — le buste que M. Landowski a taillé *en pierre dure* (la tradition s'en va et Carrare est en baisse, décidément) de M. Alexande Millerand, buste énergique, un peu inattendu de disposition toutefois, et que je vois mal à sa place future, dans les galeries de Versailles.

Nos sculpteurs, même les meilleurs reviennent un peu trop volontiers à cette triste coupe du buste en hermès qui sévit sous le Premier Empire et la Restauration. Quelque puissant intérêt qu'offrent les effigies de M. Bourdelle par exemple, son buste de M. Simu de Bucarest ou celui de Sir George Frazer, nous préférerions le voir s'abstenir de ces formules de présentation fâcheusement illustrées par les « colosses radieux » de David d'Angers. M. Philippe Besnard au contraire garde la présentation classique italo-française des grands bustes de prélats pour son Mgr Duchesne, qui est d'ailleurs un excellent portrait. M. Sicard a une tendresse marquée pour notre XVIIIe siècle, dont ses terres cuites ont gardé la saveur et l'esprit. Bien d'autres seraient à citer : M. Gasq avec son buste de M. Bienvenu-Martin, M. Lejeune avec celui d'Albert Besnard, M. Segoffin avec plusieurs effigies diversement traitées. Notons aussi, pour la vérité simple et touchante du souvenir qu'elle évoque, la tête pensive et souriante du sculpteur Alfred Lenoir, par M. Lamourdedieu, pour l'énergie caractéristique de ses masques d'acteurs, le talent nouveau venu de M. Rothlisberger, et enfin pour ses qualités de style si spéciales et si françaises que notre ami Deshairs analysait ici récemment, les têtes de « gens de chez nous », que nous amène M. Niclausse : M. le Maire de Saint-Augustin en Brie et « Pégaitaz, maçon aux Bordes ».

PAUL VITRY.

Otarie (granit noir) MATEO HERNANDEZ.

Entrée de l'Exposition des Décorateurs.

LES ARTISTES DÉCORATEURS
AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS

Un triomphe! Triomphe par la tenue de l'ensemble et par la splendeur de la présentation. La Société des Artistes Français qui se considère comme l'héritière de l'ancien Salon officiel, a-t-elle voulu, en hospitalisant largement dans le 135e Salon la Société des Artistes Décorateurs, signifier qu'à la veille d'une Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels s'imposait un effort réellement national? On eut bien étonné le monde des arts il y a vingt ans en lui prédisant ce qui arrive aujourd'hui. En tout cas il faut féliciter la vieille société d'avoir généreusement consacré espace et argent à organiser la première en date des manifestations préparatoires à l'Exposition de 1924. Le geste est d'autant plus à retenir que les budgets de tous les Salons sont fortement obérés par les conséquences de la guerre et par la cruauté fiscale de l'Etat qui manifeste pour l'art la tendresse d'Ugolin qui dévorait ses enfants. Espérons que l'empressement du public récompensera des sacrifices importants et permettra de renouveler dans l'avenir une alliance si utile au développement et à la propagation de notre art appliqué.

Rien n'a été négligé pour donner à la démonstration toute son ampleur. Un plan auquel collaborèrent dans des proportions diverses MM. Brandt, Dufet, Follot, Bagge et Huguet et même M. Bonnier, met pour la première fois en valeur comme il le mérite le labeur

Le Hall central.

Le Péristyle.

Couloir de circulation.

trentenaire de nos novateurs. Un portique d'une majestueuse ordonnance s'ouvre sur une perspective lumineuse qu'agrémente le jet d'une fontaine, la dentelle de fer forgé d'un panneau de porte de Brandt et, plus loin encore, des clartés de vitraux. De chaque côté une harmonieuse colonnade où la blancheur des fûts et des velums, soutenue par la note foncée de remplissages architecturaux en branches de buis et de guirlandes de verdure, s'égaie de la couleur jaune serin des charpentes. A l'intérieur on se trouve dans une agréable enceinte où la disposition contrariée des voies ménage des échappées pittoresques. Nous sommes loin des insipides travées rectilignes auxquelles nous habituèrent les expositions. Du domaine que nous visitons émane une impression de surprise et de nouveauté,

Salle à manger — Editée par la *Compagnie des Arts français* — SÜE ET MARE.

comme certaines petites villes évoquent des visions d'hier.

Nos ensembliers affirment puissamment que l'esprit de création est aussi vivace dans la France d'aujourd'hui que dans celle d'autrefois. Je n'exprimerai qu'un regret, c'est que la presque totalité des exposants ne s'adresse encore qu'à une clientèle bien rentée.

Le sort de l'art moderne est lié à sa pénétration dans la masse. On n'obtiendra de résultat à cet égard que lorsqu'il sera possible de concurrencer par les prix les pastiches et les redites des vieux styles.

Des renseignements journellement reçus de l'étranger il ressort qu'on s'y emploie opiniâtrement à des créations commerciales économiques. Ces créations nous les verrons chez nous en 1924 et si à ce moment nous ne sommes pas prêts pour la lutte, nous ne pourrons plus rattraper l'avance des

Grand Salon. PAUL FOLLOT.

germains, des scandinaves et des anglo-saxons.

On m'excusera si je m'attarde au cours de cet article à relater des prix de vente. A l'heure actuelle il y a là un facteur dont nous devons continuellement nous préoccuper. De toutes les salles à manger réunies ici la meilleur marché est celle que M. Jacques Klein a établie en série pour 3.700 francs (buffet, table et six chaises), 4.300 francs avec une desserte. Ce n'est pas un prix populaire, il est cependant à la portée de nombreux acquéreurs bourgeois. L'ensemble très chaleureux est d'une réjouissante intimité. Ma seule crainte est que, quotidiennement maniés, les dossiers de chaise recouverts d'une étoffe claire que ne protège aucun bois, ne s'usent ou se salissent rapidement.

Cherchant l'élégance dans les proportions et le charme dans les accords colorés, M. Duru a lui aussi obtenu de louables résultats avec

Salle a manger, chêne foncé. LAHALLE ET LEVARD.

Salle à manger, noyer. — Éditée par *Dim* — RENE JOUBERT.

Chambre à coucher, meubles en galuchat. ANDRÉ GROULT.

Cabinet de travail. (Tapis de DA SILVA BRUHNS). J.-M. LELEU.

Salle à manger. ANDRÉ GROULT.

une chambre à coucher cotée pour le lit, l'armoire et la table de nuit 3.800 francs, le total s'augmentant de 130 francs pour chaque chaise et de 1.000 francs pour la coiffeuse.

A la Maîtrise, M. Maurice Dufrène travaille pour l'édition. Un buffet, une table, une pannetière et six chaises atteignent quand même 4.765 francs. M. Maurice Dufrène expose également une chambre de fillette et un cabinet de travail. Ce dernier, bien équilibré, ne perdrait rien à la suppression d'une sculpture peu motivée. Quant à la chambre d'enfant, elle est purement adorable, toute entière comme un bouquet. D'usage pratique, souriante et fraîche, elle ne coûte que 2.530 francs pour six pièces en sycomore verni avec décor laque. La somme est peu élevée, mais elle concerne un genre de meubles dont l'emploi transitoire ne permet l'acquisition qu'à des gens fortunés.

Mme Chauchet-Guilleré montre aussi une chambre d'enfant, moins luxueuse, mais avenante, dont les quatre meubles montent à 2.400 francs. De la même artiste, un boudoir et une chambre. Dans le boudoir la table est d'heureuses proportions. Les chaises apparaissent confortables bien que l'appui du dossier, en porte à faux par rapport aux pieds, offre à l'œil un élément de déséquilibre gênant. Mais quel abus du noir! Je préfère la chambre à coucher dont les formes rationnelles donnent un réel attrait à un ensemble où le mariage des bois est un peu morose.

M. Follot a le sens de la somptuosité. A part deux fauteuils au sujet desquels je n'ai pas à renouveler des critiques déjà formulées précédemment, ses deux stands ont grande allure. Ils nous présentent, sur des tapis qui sont une joie du regard, deux commodes d'un faste de bon ton, surtout celle en sycomore, surmontée d'une glace à panneaux assemblés rappelant l'ornementation du meuble, un canapé d'apparat et un piano quart de queue laqué rouge et or dont la violence reste distinguée.

La chambre à coucher de M. Groult serait

Salle à manger — Éditée par *Mam* — DUFET ET BUREAU.

bien séduisante, s'il en voulait retirer la tenture de soie bleue unie, surannée, bourgeoise et irritante, qui adorne la fenêtre ainsi que les dessus et le fond de lit. Le couronnement en plumes d'autruche qui surmonte ce dernier me paraît aussi à supprimer. Il est en contradiction avec les principes de logique et d'hygiène dont se doit inspirer l'art moderne. A signaler la grâce d'un miroir et le papier peint de Goujon, un des plus ravissants papiers de chambre à coucher que je connaisse. Dans la salle à manger (4.600 francs avec les deux fauteuils) le buffet est particulièrement agréable. Entre les deux stands un fauteuil laqué vert, garni de soie rose, place une note acidulée qui n'est pas sans charme. Le dessin du dossier est d'une aisance savante. En ce qui concerne les appareils d'éclairage M. Groult est passé maître. Il en présente ici deux qui sont parfaits.

M. Rulhmann nous soumet à nouveau une œuvre que nous connaissons pour l'avoir admirée déjà : une prodigieuse desserte en macassar d'une pureté absolue, sur laquelle s'inscrit une marqueterie d'ivoire d'un rare lyrisme. C'est le type même du beau meuble

Chambre à coucher, palissandre et sycomore teinté. Mmes CHAUCHET-GUILLERÉ.
— Éditée par *Primavera*, ateliers du *Printemps*. —

de luxe moderne. Malgré sa base nerveuse et souple le psyché me satisfait moins. La monture des glaces et les charnières manquent de ce je ne sais quoi d'aristocratique et d'étudié à fond dans le détail qui caractérise la production de M. Ruhlmann. Par contre, supportant une de ces sculptures dans lesquelles le statuaire Joseph Bernard enclôt tant de merveilleuse sensibilité, un meuble demi-circulaire exécute une subtile symphonie en blanc et noir.

Une saine simplicité dans une recherche tenace, telle est la caractéristique de la salle à manger de MM. Süe et Mare. Tout ici est de bon accueil et fait pour mettre en appétit. Papier peint, tapis, tentures, tonalités du bois, formes des faïences, éclairage reposant et bien réparti, tout concourt à une impression de gaieté et de réconfort. Le prix de 8.080 francs (mille francs de plus pour chaque desserte-console), n'est pas exagéré pour un ensemble de cette qualité. Le boudoir attenant est cossu et commode à vivre. Il contient un bahut secrétaire et un bureau d'une opulence pleine de tact. Plus loin un Gaveau quart de queue repose sur des pieds d'un galbe superbe.

C'est à la splendeur même du bois que M. Francis Jourdain demande son décor et je suis loin de l'en blâmer. Je voudrais seulement qu'il complétât cette ornementation naturelle par quelque raffinement dans la forme des pièces de serrurerie indispensables. Il aurait tort de dédaigner tout artifice esthétique pour sacrifier à des fins purement utilitaires. Dans un mobilier de cette tenue, l'œil est choqué d'avoir à s'arrêter sur une clé ou sur une entrée de serrure gardant l'aspect de la quincaillerie courante. Je note le tapis composé avec une verve chaleureuse et une suspension fort bien imaginée.

La salle à manger de M. Gallerey est celle que nous vîmes en février au Pavillon de Marsan. Mais, en orfèvrerie, l'habile créateur nous apporte une manifestation inédite de sa

Salle à manger, noyer et zingana verni. MAURICE DUFRÈNE.
— Editée par *La Maîtrise*, ateliers des *Galeries Lafayette* —

nette compréhension des besoins familiers. Ses couverts en métal argenté (32 francs le couvert) répondent en tous points au désir manifesté par nous de voir se créer de beaux objets usuels à la portée des bourses modestes.

Très pratiquement comprise, la salle à manger de MM. Lahalle et Levard pourrait, avec de légères modifications, faire un meuble d'édition avantageux. Dans ce cas je lui tolérerais des charnières commerciales dont je me permets de critiquer la proportion dans un ensemble de 7.500 francs (10.200 francs avec les deux dessertes).

Le mobilier de bureau de M. Rapin est extrêmement gai. Les peintures décoratives sont avec les meubles dans une complète harmonie. MM. Bagge et Huguet ont le sens constructif. MM. Dufet et Bureau exposent une salle à manger d'opulente fantaisie et une commode d'une attrayante simplicité. M. Leleu qui a le grand mérite de défendre l'art décoratif moderne en province, prouve avec son cabinet de travail que le meuble d'aujourd'hui peut être riche sans superfétation.

La salle à manger de M. Joubert est une des plus complètes réalisations du Salon. M. Montagnac est dans une voie excellente avec un ameublement sobre et avenant. Dans un ensemble des plus intéressants MM. Fabre et Steeg ont placé une bergère qui me paraît bien être le meilleur siège de l'exposition et qui ne coûte que 1.300 francs.

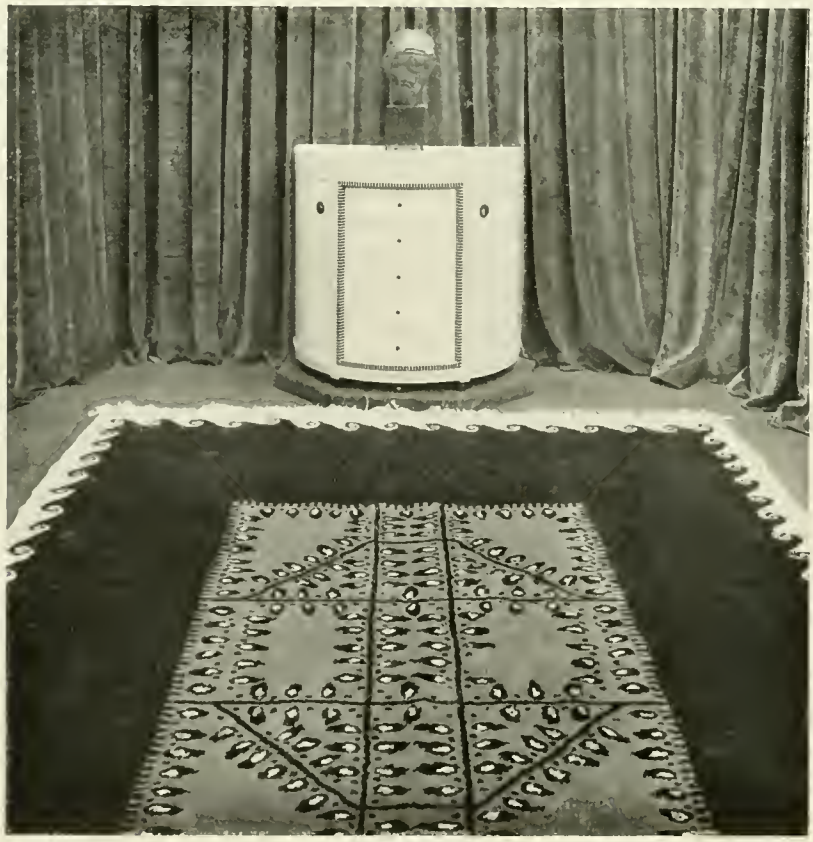
Nonobstant la bizarrerie des meubles de M. Poulet, la construction de ses fauteuils est à retenir. Il faut noter également une très ingénieuse table de jeu de M. Selmersheim.

La place trop restreinte me force à énumérer seulement des ensembles déjà vus de

MM. Brandt, Nathan, Charpentier, Arnavielle, Genet et Michon, Doumergue, une chambre de M. Gabriel, une remarquable bibliothèque de Bouchet, les meubles géométriques de M. Chareau, l'installation princière de M. Collet, des meubles de M. Bardyère, les ferronneries de MM. Brégeaux et Subes, la magistrale exposition de Dunand, les pièces de serrurerie de Gigou, l'entente technique des couverts de Jean Puiforcat, l'art consommé de M. Georg Jensen, des bijoux de MM. Templier, Feuillâtre, Bablet, les attirantes vitrines de M. Bastard, les céramiques de MM. Rumèbe, Lachenal, Avenard, Mayodon, les verreries de Lalique, Luce, Decorchemont, Parot, l'excellente flaconnerie de M. Ballet pour la maison Vuitton, les vitraux de MM. Matisse, Laumonnerie, Gruber, Ray, des tapis de M. Silva Bruhns d'une composition et d'une exécution de premier ordre pour des prix normaux, d'autres tapis par MM. Coudyser et par Mlle Leclerc, un autre tout à fait réussi par Mlle Jane Lévy, les batikkes de Mme Pangon qui, dans des conditions de bon marché remarquables étend son art dans le domaine de la mode, d'autres batikkes par Mlle Vergne, les reliures de M. Kieffer et de Mlles de Felice, Roussy, Langrand, enfin les efforts typographiques de MM. Pichon et Crès.

L'importance de la présente manifestation n'a pas empêché la Société Nationale de continuer son effort annuel. On trouvera chez elle quelques artistes notoires absents ici, entre autres MM. Th. Lambert, Delaherche, Rivaud, Moreau-Nélaton, Jacquin, Karbowski, Mme O'Kin et avec eux l'exposant sans doute le plus jeune des deux Salons, M. Jean Belville, qui prouve que, tout en ayant de qui tenir, il saura développer sa propre personnalité.

YVANHOÉ RAMBOSSON.



Tapis au point noué. JACQUES RUHLMANN.
Meuble sycomore blanc et marqueterie d'ébène.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

dans le Tome XLI (Janvier à Juin 1922)

	Pages
Le décor des Tissus chinois, par d'Ardenne de Tizac	1 à 8
Paul Niclausse, par Léon Deshairs	9 à 18
Maxime Dethomas, décorateur de théâtre, par Georges Mouveau	19 à 26
Le « Printemps », par Adolphe Dervaux	27 à 32
Les peintres-graveurs Tchéco-Slovaques, par Charles Saunier	33 à 42
Les dernières œuvres de Méthey, par Henri Clouzot	43 et 44
Les dessins de François Guiguet, par Tristan Leclère	45 à 48
Notre enquête sur le mobilier moderne : Francis Jourdain, par René Chavance	49 à 56
Les portraits sculptés de Mme Chana Orloff, par Robert Rey	57 à 60
Les nouvelles gares du Métropolitain, par H.-M. Magne	61 à 64
Le XXXIIIe Salon des Indépendants, par Claude Roger-Marx	65 à 70
Le velours : sa technique, sa décoration, par Gaston Varenne	71 à 80
Deux sculpteurs animaliers : Raymond Bigot, par Jean Lazard	81 à 84
Pompon, par Robert Rey	85 à 89
Une église moderne, par Adolphe Dervaux	90 à 96
Le XIIIe Salon des Artistes décorateurs, par Yvanhoë Rambosson	97 à 128
Quelques aspects de la peinture en Belgique, par Gisbert Combaz	129 à 140
Les broderies de Mlle E. Dufau, par Marie Dormoy	141 à 146
La gravure sur bois originale, par Gustave Kahn	147 à 156
Jean Stursa, sculpteur Tchéco-Slovaque, d'après Antoine Matejcek	157 à 160
La peinture aux Salons, par Tristan Leclère	161 à 171
La sculpture aux Salons, par Paul Vitry	172 à 180
Les Artistes décorateurs au Salon des Artistes français, par Ivanhoë Rambosson	181 à 192

TABLE DES GRAVURES

		Pages
ADOUR (Mlle P.)	Peinture	116
ALEX (A.-J.)	*En allant au marché* (eau-forte)	42
ALLARD L'OLIVIER	*Carton pour la décoration de la maison du peuple à Quaregnon*	134
AMIOT DERBIGNY	Lampe, fer forgé	125
ANTO CARTE	Peintures	130 et 131
AVENARD (Etienne)	Faïences stannifères	119
BARRET, (éditeur)	Soie lamée or	100

Art et Décoration

		Pages
BASTARD (Georges)	Eventail	98
BELTRAND (Jacques)	*Cerès* (Camaïeu)	149
BILLET (Edouard)	Soie lamée or	100
BIGOT (Raymond)	Oiseaux, sculptures bois	81 à 84
BINET (René)	Plans et vues du « *Printemps* »	28, 29 et 32
BONNET (Jean)	Coupe orfèvrerie	101
BOUCHARD (Henry)	Sculptures	30 et 179
BOUCHET	Meubles	106 et 107
BOURDELLE (E.-A.)	Buste de *sir James-George Frazer*	172
BOUTET DE MONVEL (Bernard)	*Portrait*	164
BRANDT (Edgar)	Cache radiateurs	126 et 127
BUREAU	Salle à manger	191
CAMBIER (Juliette)	*Vieux village (Saint-Paul)*	140
»	Fleurs *(hors-texte)*	140 à 141
CAMBIER (Louis)	Peintures	138 et 139
CAPON	Metal repousse	125
CARRÉ et Cie, éditeurs)	Chocolatière (argent)	101
CHABERT DUPONT (Mme)	Point de Nice	128
CHADEL (Jules)	*Tête de Panthère*	147
CHALANDRE (F.)	*La rue des Juifs à Nevers*	148
CHANA ORLOFF (Mme)	Sculptures	57 à 60
CHARLOT (Louis)	*Petit berger (Morvan)*	166
CHATEL (et TASSINARI, édit.)	Velours ciselé	80
CHAUCHET-GUILLERÉ (Mme)	Ensembles de meubles	110 et 190
CHEFFER (Henry)	*Le canon* (gravure sur bois)	151
CHRISTOFLE (et Cie éditeurs.)	Pièces d'orfèvrerie	101 et 110
COCHET (G. P.)	*La galère* (gravure sur bois)	152
CONRAD KICKERT	*Paysage*	70
CORNILLE (frères, éditeurs.)	Velours ciselé	79
COSTA (John da)	*La danseuse*	171
COSYNS	*Nature morte*	65
COUDYSER (Jules)	Tissus	105 et 115
COUPÉ	Tapis	115
DARAGNÈS	*Pan et la Syrinx* (gravure sur bois)	155
DAUM	Verre	120
DAVID (Fernand)	*Repos* (statuette bronze)	174
DEGŒUR	Ceramique	120 et 121
Décor des tissus chinois		1 à 8
DECORCHEMONT	Verre	120
DETHOMAS (Maxime)	Décors et costumes	19 à 26
»	Maquette pour un décor de "*Sylvia*" *(hors-texte)*	26 à 27
DHOMME	Faïence	118
DIM (éditeur)	Buffet et salle à manger	112 et 186
DOMINIQUE (éditeur)	Meubles et lampe de bureau	108
DOMIN (et GENEVRIÈRE)	Meubles	108
DUFRÈNE (Maurice)	Tapis, meubles, céramique	103, 113, 119, et 187
DUBOST (Michel)	Broderie	99
DUCHARME (et Cie, éditeurs)	Broderie	99
DUFAU (Mlle Evelyne)	Broderies	141 à 146
DUFET	Salle à manger	191
DUFILHOL (Mme)	Broderies	141 à 146
DUNAND	Métal repoussé et incrusté	124
Ecole d'Aubusson	Tapisseries	102

Art et Décoration

		Pages
Ecole Dorian	Grille d'ascenseur	128
Exposition des Décorateurs au Grand Palais	*Entrée, Hall central, péristyle, couloir*	181 à 183
FABRY	*L'Expansion coloniale*	135
FÉLICE (Mlle de)	Reliure	123
FOLLOT (Paul)	Deux ensembles de meubles	109 et 185
GABRIEL (René)	Chambre à coucher	117
GALANIS	*La Chasse* (gravure sur bois	154
GALLEREY (Mathieu)	Meubles	116
GARRAUD (Léon)	*Portrait*	167
GAUDIBERT	Une Eglise moderne (*Saint-Dominique*)	90 à 96
GENET (et MICHON)	Guéridon	106
GENEVRIÈRE (et DOMIN)	Meubles	108
GIGOU	Entrées de serrures	114
GRILLON (Roger)	*Le Port* (gravure sur bois)	150
GROULT (André)	Trois ensembles	111, 188 et 189
GUIGUET (François)	Dessins	45 à 48
GUILLEMARD	Salle à manger	110
GUSMAN (P.)	*Paysage* (gravure sur bois)	148
HERNANDEZ (Matéo)	Otarie (granit noir)	180
JACQUET	Terre emaillée	118
JALLOT (Léon)	Desserte et salle à manger	114 et 115
JAUDON (René)	*Le Pont sur la Colagne*	170
JENSEN (Georg)	Broches	98
JOU (Louis)	*Frise pour " Le jaloux d'Estramadure "*	152
JOUBERT (René)	Buffet et salle à manger	112 et 186
JOURDAIN (Francis)	Meubles et tissus	49 à 55
JOURDAN (Louis)	*La fin de l'Hiver à Saint-Paul-de-Varax*	169
KAT (de)	*Dame en noir*	136
LACHENAL	Grès	121
LAHALLE (Pierre et LEVARD	Meubles	186
LEBASQUE (Henri)	*Jeune fille et fleurs*	163
LEGRAIN (P. L.)	Reliures	122 et 123
LELEU (J. M.)	Cabinet de travail	189
LELIÈVRE (Eugène)	Chocolatiere (argent)	101
LEVARD (Georges et LAHALLE)	Salle à manger	186
LORENZI	Brocatelle	104 et 105
LOYS BRACHET	Grille d'ascenseur	128
LUCE (Maximilien)	*Paysage*	66
MAITRISE (La) : Galeries Lafayette	Tapis, meubles, céramique	103, 113, 119, et 187
MAJER (Antonin)	*Le Berger* (gravure sur bois)	41
MAM (editeur)	Salle à manger	191
MARE (et SUE)	Orfèvrerie, faïence, meubles	110 119 et 184
METHEY	Céramique	43 et 44
»	Poteries vernissées (*hors-texte*)	44 à 45
MICHON (et GENET)	Guéridon	106
MIGONNEY (Jules)	Tapisserie et gravure sur bois	102 et 156
»	*La porteuse de fruits* (*hors-texte*)	170 à 171
MOREAU (Luc-Albert)	Boxeurs	68
NICLAUSSE (Paul)	Sculptures et plaquettes	9 à 18 et 173
O'KIN (Mme)	Ivoires	97
OLIVIER (Ferdinand)	*Le Canal du Roi*	168
PLUMET (Charles)	Architecture, velours	61 à 64, et 80
POMPON	Animaux, sculptures	85 à 89

Art et Décoration

		Pages
POUPELET (Mlle Jane)	Torse de femme (bronze)	175
PRINET (René-Xavier)	*L'Elève*	165
PRIMAVERA (Ateliers du « Printemps »)	Meubles	110 et 190
Printemps (Les magasins du)		27 à 32
PUIFORCAT (Jean)	Pièces d'orfèvrerie	101, 108 et 112
QUILLIVIC	Sculptures et gravure sur bois	153 et 177
RENAUD (Francis)	Bretonne (statue granit)	176
ROTHLISBERGER (Paulo)	*Buste de M. Gémier*	173
ROUSSY (Mlle Suzanne)	Reliure	122
RUHLMANN	Meuble et tapis	192
RUMÈBE	Grès	118
SABBAGH	*Femme nue à la fourrure*	69
SAMARA (éditeur)	Faïences	119
SELMERSHEIM (Tony)	Velours ciselé	78
SERVAES	Peintures	132 et 133
SEVAISTRE (Pierre)	*Portrait de l'artiste*	167
SIGNAC (Paul)	*Port de la Rochelle*	67
SILOWSKY (Vladimir)	*Portrait du peintre O. Z.* (gravure sur bois)	39
SILVA BRUHNS (Da)	Tapis	108
SIMON (Lucien)	*L'atelier*	161
SIMEON	*Le portrait de Dorian Gray* (gravure sur bois)	154
SMITS (Jacob)	*Le Berger*	137
SPILLIAERT (Léon)	*Le châle jaune*	136
STURSA (Jan)	Sculptures	157 à 160
SUBES (Raymond)	Fer forgé	125 et 127
SUE (et MARE)	Orfèvrerie, faïence, meubles	110, 119 et 184
SVABINSKY (Max)	*La Sonate du Paradis* (gravures sur bois)	34 à 37
TASSINARI (et CHATEL, édit.)	Velours ciselé	80
TEMPLIER (Raymond)	Boucle de ceinture	98
TONDL (Karel)	*Couturière* (gravure sur bois)	40
Velours (technique et décoration du)		71 à 80
—	Velours, à deux hauteurs *(hors-texte)*	80 à 81
VERGÉ-SARRAT	*Peupliers têtards* (gravure sur bois)	150
VETTINER (J.-B.)	*La Flûte* (gravure sur bois)	151
VIK (Karel)	*Trosky* (gravure sur bois)	34
VILLIERS (Roger de)	*Adoration* (groupe plâtre)	178
VOULOT (Félix)	*Femme drapée* (plâtre)	174
WAROQUIER (Henry de)	Broderie *(hors-texte)*	104 à 105
—	*San Domingo au bord de l'Ebre*	162
WOESTYNE (G. Van de)	*Les Dormeurs*	129
WYBO (Georges)	*Esquisse pour la rotonde du "Printemps"*	31

• • •

Art et Décoration

G. KADAR

IMPRIMEUR

42, Rue Falguière

PARIS

Art et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

JUILLET — DECEMBRE 1922

Tome XLII

ALBERT LÉVY, ÉDITEUR

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

2, RUE DE L'ÉCHELLE, 2

PARIS

A PROPOS DE L'EXPOSITION D'ART JAPONAIS

Réflexions sur quelques peintures

Le visiteur du Salon, j'entends celui dont la curiosité n'est pas fatiguée, est généralement un chercheur d'images nouvelles. Il va, explorant chaque salle d'un coup d'œil de chasseur. Et quand il a reconnu ses artistes familiers, il rentre déçu, reprochant au Salon de cette année de reproduire celui de l'an dernier. Ingratitude et maladresse dont la responsabilité remonte aux historiens de l'art. Ils nous ont enseigné que la beauté n'est pas chose immuable, et que les siècles et les générations s'en font une à leur mesure; nous en avons naturellement conclu que nous avions droit aussi à un style qui n'eût pas encore servi, et il nous semble toujours plus ou moins que ce qu'on nous donne n'a pas été fait pour nous. Maintenant que nous savons que la terre tourne, nous trouvons qu'elle ne tourne pas assez vite. Quand nous critiquons nos peintres parcequ'ils ne changent pas de style chaque année, nous sommes deux fois absurdes. D'abord nous leur reprochons d'être sincères, ce qui est la première de leurs qualités; ensuite nous nous illusionnons un peu quand nous pensons observer le déplacement des goûts et des croyances comme si nous n'étions pas entraînés dans le mouvement. Il faut se résigner à ne connaître le sens des révolutions que lorsqu'elles sont achevées et même un peu dépassées.

Mais cette année nous avons eu l'heureuse fortune de pouvoir admirer de la peinture vraiment nouvelle, tout au moins pour la grande majorité du public et de la critique. La Société nationale des Beaux-Arts, nous a présenté une exposition d'art japonais, aussi remarquable par son ampleur que par sa qualité. Peinture, sculpture, arts décoratifs, œuvres anciennes, œuvres modernes; il ne nous avait encore point été donné d'étudier un tel ensemble à Paris. Les

Fleurs. SOSETSU KITAGAWA (XVIIe siècle).

œuvres exotiques gagnent beaucoup à se présenter ainsi en famille nombreuse. Peut-être y perdent-elles un peu de leur singularité; elles semblent ainsi moins rares et moins précieuses; mais ce sont là vertus prisées surtout par la vanité des collectionneurs et dont la perte est compensée largement par la belle clarté qui rayonne d'un tel ensemble. Tous ces objets raffinés apportent un peu de l'âme du pays natal. On sent sa présence au milieu des laques et des kakémonos. Ces images et ces bibelots se mettent à vivre. Il faut alors bien du courage pour consentir à les quitter.

Avant la guerre, le Musée des Arts décoratifs nous a montré, pendant plusieurs années, des expositions de gravures japonaises. Les maîtres du XVIIIe siècle se succédaient dans les salles du Pavillon de Marsan et ce fut une longue et inoubliable leçon. Mais enfin la gravure ne présente qu'un aspect de la plastique japonaise; elle a sa beauté, son accent; elle ne peut cependant pas être autre chose qu'une dérivation toujours un peu appauvrie de la peinture. Ces gracieuses figures de Kiyonaga et d'Outamaro ont été conçues par un peintre qui traçait leur silhouette avec la pointe légère de son pinceau; elles ont été colorées par un aquarelliste. En creusant son bois, le graveur a certainement su rendre la grâce flexible de la ligne peinte; mais la planche donne nécessairement à cette ligne une égalité qui en durcit les molles délicatesses. Si habile qu'il puisse être, le graveur ramène les tons à la simplicité exigée par l'impression. La technique de la gravure impose ainsi bien des sacrifices à la peinture; il en résulte un style d'une grâce plus sèche, plus de décision et d'acuité; mais enfin, quand on est à ce point asservi par son instrument, il est impossible que la vision conserve toute sa liberté. La vision pittoresque du Japonais n'est donc pas tout entière dans ses gravures et les peintres que nous venons d'admirer au Salon de la Na-

Faucon. CHOKU-AN SOGA (fin du XVIe siècle).

tionale en rectifient ou en complètent sur bien des points l'enseignement. En somme, avec les Japonais, il faut toujours constater qu'ils font rendre à l'instrument dont ils se servent tout ce qu'il peut donner. Ils ont cette qualité primordiale de l'artiste; d'être de probes et impeccables ouvriers. Ils obtiennent de la planche gravée tout ce qu'elle peut réaliser de vie et de beauté; ils demandent à l'aquarelle sur soie de leurs kakémonos des effets assez différents et beaucoup plus souples; et maintenant que quelques-uns d'entre eux usent de la peinture à l'huile, ils abandonnent, en même temps que leur technique traditionnelle, les habitudes visuelles que l'on aurait pu croire inséparables de leur caractère national. Les Japonais nous rappellent ainsi l'importance de la matière dans la formation des styles.

Leur gravure nous a fait dire et croire que les Japonais n'ont pas conçu la troisième dimension de l'espace, la profondeur, ou tout au moins qu'ils n'en ont pas tenu compte. Quelle erreur! Sans doute leur perspective n'est pas celle de la peinture occidentale; mais cela veut-il dire qu'ils voient le monde autrement que nous? Cela signifie surtout qu'ils adaptent leurs ambitions a leurs moyens. La netteté du trait et l'égalité du ton les obligent dans leur gravure à des effets plats; mais leurs paysages peints ont toujours de la profondeur et ce n'est pas seulement l'éloignement qu'ils savent suggérer; leur espace n'est pas l'espace abstrait du géomètre; c'est l'atmosphère même qu'ils nous rendent sensible. Ils vont même beaucoup plus loin que notre Corot dans ce sens. Combien de leurs paysages où les réalités solides, montagnes et végétations n'apparaissent que pour nous faire voir l'atmosphère par l'épaisseur du voile qu'elle jette sur les choses.

Lecture d'une lettre. JIKOSAI (fin du XVIIIe siècle).

Il est un moyen qu'ils ne manquent guère d'utiliser pour jalonner la profondeur; il montre que ce sentiment de l'espace n'abandonne jamais le paysagiste japonais. Il n'appuie jamais sur les objets du premier plan les lignes et les taches qui évoquent le lointain. Les images qui se juxtaposent ou se superposent pour former l'ensemble d'un paysage ne se touchent pas; leurs sommets se dressent aigus dans le ciel tandis que leurs bases vont s'effaçant en de pâles vapeurs. Effet observé dans un pays de montagnes où il est accentué par l'opposition entre l'air limpide des altitudes et la brume des vallées. Mais il répond aussi aux conditions de notre vue. L'œil accommodé pour voir un objet ne discerne que confusément les choses plus éloignés sur lesquelles cet objet se détache et c'est le contraste de cette image nette sur un fond indistinct qui traduit la distance entre deux plans. Le paysagiste

japonais joue de ce contraste avec une virtuosité inlassable. Son paysage est ainsi fait d'images nettes, mais flottantes et qui ne se rattachent pas entre elles par de solides transitions. C'est ainsi que notre vision procède. Elle recueille des sensations vives et successives et c'est notre pensée ensuite qui les relie par une rigoureuse géométrie. Le Japonais, le plus souvent, omet cette logique abstraite.

Il le peut, parce que sa peinture, — de l'aquarelle sur un tissu de soie —, n'a jamais l'ambition de nous faire croire à la réalité de ce qu'elle nous montre. Elle reste légère, mobile, comme le frêle et flottant kakémono qui la porte. Notre peinture occidentale participe de la solidité de l'architecture qu'elle revêt. Depuis Giotto jusqu'à Mantegna, les peintres qui ont formé notre vision occidentale, ont été des peintres de murailles. Ils ont toujours conçu leurs compositions, comme si le mur, absent, laissait voir le paysage dans un encadrement d'architecture. Les quatre côtés de la paroi, comme ceux d'une large fenêtre, enferment un rectangle de ciel et de sol. Le lointain est au centre, tandis que le cadre est à portée de notre main et notre perspective a toujours cherché à nous rendre sensible cette profondeur qui se mesure entre le rebord où vient s'appuyer le premier plan et le point de l'horizon vers lequel « fuient » les lignes qui enserrent les choses à mesure qu'elles s'éloignent. Les maîtres flamands qui peignent sur des panneaux regardent la nature par une baie plus étroite ; mais le cadre solide tient son rôle dans la composition ; le plafond et le plancher, le ciel et le sol viennent s'attacher à lui. Il y a même bien des artistes qui ont fait participer la bordure de bois à leur décoration et continué avec la couleur et le pinceau une architecture amorcée par le montant sculpté du cadre.

Oie sauvage. JAKUCHU ITO (1716-1800).

Le paysage japonais n'est pas encadré ; il flotte ; il ne s'appuie à rien d'architectural. Il en résulte une liberté que ne connaît pas notre vision occidentale. La servitude à l'architecture a toujours obligé notre peintre à regarder à sa hauteur. Une image suspendue à la muraille, une décoration qui revêt cette muraille ne peuvent que représenter les choses à hauteur de notre œil puisque c'est ainsi

qu'elles nous apparaîtraient par la fenêtre ouverte, dont la fiction subsiste plus ou moins avouée à l'origine de nos peintures occidentales. A cette hauteur, on voit l'homme devant un horizon. Nous regardons toujours la nature ainsi. Même quand le paysage est désert, notre peintre le compose comme s'il devait accompagner, envelopper une action humaine. Le Japonais s'affranchit aisément de cette servitude de l'horizon. Il regarde le ciel ou il se penche vers le sol. Il voit les oiseaux filant dans les nuages; il regarde les animaux, les insectes et les brins d'herbe. Son regard errant dans l'espace ne cherche pas l'homme ; il ne retient pas seulement de la nature le fond sur lequel se présente le visage humain. Il recueille des images qui ont été fort négligées par l'art occidental; il sait faire voler les oiseaux, courir les animaux, nager les poissons. La peinture européenne paraît bien gauche en face de l'art japonais quand elle aborde le règne animal.

Cerf. SOSEN MORI (1747-1821).

Les peintres japonais sont aussi indépendants à l'égard de la statuaire que de l'architecture. Quand ils peignent une figure, il se préoccupent fort peu d'exprimer le relief. Leur vision n'a rien de sculptural. Ils dessinent au trait la silhouette d'un visage, les cassures d'une robe et ces indications doivent nous suffire pour reconstituer le corps plein que cernent ces contours. Cette peinture plane n'a rien qui doive nous surprendre beaucoup, car bien que la peinture européenne depuis Giotto semble s'être proposée surtout de construire des formes solides, il y eut de tout temps des peintres pour qui le modelé des reliefs n'était que chose secondaire, tandis qu'ils plaçaient l'essentiel de leur art dans le tracé de belles silhouettes. Depuis les Siennois, comme Simone di Martino jusqu'à Ingres, on pourrait en citer de ces maîtres pour qui la beauté du dessin réside dans un jeu de courbes élégantes. Cette manière n'est pas tellement étrangère à notre vision que nous ne soyons prêts à l'accepter quand le peintre sait nous persuader. Et nous acceptons d'autant plus volontiers que le sacrifice du relief se rachète généralement par des

Groupe de carpes.
— Trésor de la Cour impériale —

TOKO KORUDA.
(1787-1846).

délinéations d'une suavité exquise. Ces maîtres de la ligne sinueuse se rencontrent dans des effets de même nature. Telle madone de Simone di Martino, toute repliée sur elle-même dans les volutes et les spirales de son manteau, prend les attitudes et montre l'élégance que nous admirerons plus tard chez les belles de Kiyonaga. A la recherche des mêmes courbes gracieuses, Ingres a retrouvé aussi les mêmes inflexions et joué de même manière avec les souples draperies et le galbe du corps féminin jusqu'à ployer les membres au mépris du squelette. On a comparé encore cet art linéaire avec la peinture des vases grecs qui ne fut aussi qu'un dessin au trait. Et la reprise du jeu sur un même instrument ramène une musique de même nature. Cependant la ligne du peintre japonais est d'une

souplesse et d'une légèreté incomparable; elle n'est qu'un tracé délié, sans matière; la ligne des peintres grecs est un mince filet d'émail toujours égal à lui-même, posé par un pinceau appliqué.

Cette ligne japonaise posée par un pinceau alerte est d'une vivacité nerveuse, d'une souplesse vibrante que ne peut montrer notre coup de plume ou de crayon. Notre dessin est fait de hachures cassantes, une ligne est une série de traits soudés bout à bout, parce que l'oscillation de la pointe qui dessine a chez nous peu d'amplitude et que la main qui dessine s'appuie sur le poignet. Le long pinceau japonais, conduit par un large mouvement du bras, sans à coup ni reprise, glisse en traçant des courbes continues où les brusques retours s'arrondissent en de larges sinuosités. Les gracieuses mousmés des graveurs du XVIII' siècle tiennent leur élégance de ces tracés sans défaut où les formes de la réalité viennent remplir des courbes impeccables. Notre dessin chercherait en vain ce trait qui suit l'élan aisé de la main; il ne l'atteindrait que par l'application et le décalque.

Coq de combat mouillé par la pluie. NEAGARI (TOMIJI). (Né en 1895).

Ce jeu linéaire atteint parfois à une virtuosité étourdissante sans cesser d'être nerveux et vivant. Il est à cette exposition un grand paravent à fond d'or sur lequel est peint un filet où se prennent des oiseaux. Quel peintre de chez nous, astreint à la corvée de peindre des mailles, aurait résisté à la tentation de nous les suggérer par quelques traits négligemment entrecroisés? Le Japonais a dessiné la maille, les nœuds, les raideurs, les souplesses du fil, les étirements du réseau par les menus efforts des petits oiseaux pris. Il est impossible d'aller plus loin dans la minutie. Il est à peine croyable que l'on puisse mettre de l'esprit en dessinant des mailles; c'est pourtant à quoi est arrivé le peintre, sans effort, en s'amusant; car ce lourd pensum a été exécuté avec une légèreté enjouée.

Cette ligne si souple pour rendre la grâce flexible des petites mousmés, se fait sèche et cassante pour dessiner les brisures des robes d'acteurs aux masques menaçants; elle devient ratatinée pour les troncs rabougris et les rochers rugueux. Cet art qui omet les délica-

Paysage.
— Encre de chine sur papier —

MIZOGUCHI (SÔBUN).
(Né en 1872).

les tons dans toute leur pureté. On ne peut jouer du clair obscur sans sacrifier un peu l'éclat de la couleur. Sur ce point, l'art japonais soumet son impressionnisme naturel à un souci décoratif. Le peintre admirait trop la pureté de certaines couleurs pour consentir à les salir avec des ombres. Il peint à l'aquarelle, une aquarelle qui s'épaissit parfois en gouache, une aquarelle qui ne sèche pas sur un papier dur, mais qui est bue par le fin tissu de soie tendue. Sur un tel support, rares sont les couleurs qui ne semblent pas précieuses et éclatantes. Il faudrait être un ascète pour consentir à éteindre ces tons de fleurs dans une morose grisaille. Et la preuve que c'est bien pour ne rien perdre de la fine couleur que notre peintre ne laisse pas passer sur elle un voile d'ombre, c'est que, lorsqu'il peint seulement à l'encre de Chine, il joue des ombres dégradées avec la même virtuosité qu'il faisait tout à l'heure avec les courbes gracieuses. Le

tesses de dessin qui rendent la profondeur et le relief sait trouver en toutes choses la silhouette significative et le profil aigu. Le même peintre qui noie le lointain dans la brume, fait saillir chaque chose avec une netteté mordante. C'est une musique claire où les notes se détachent stridentes sur un silence profond. Quand on voit tout le parti que ces maîtres ont su tirer de ces contours nerveux, on comprend mieux qu'ils aient répugné à sacrifier tant de vivacité pour chercher la force du relief et les lourdeurs du modelé. Le tranchant de cet art se serait émoussé à rendre les mollesses du clair obscur.

Quand ils ne cherchent pas un effet de lointain et peignent un objet de premier plan, les peintres omettent tout jeu de lumière et d'ombre et se contentent de noter la couleur par un ton plat et le contour par une ligne nette. Ils n'y trouvent pas seulement l'avantage d'un dessin aigu ; ils peuvent encore employer

Paysage.
— Encre de chine sur papier —

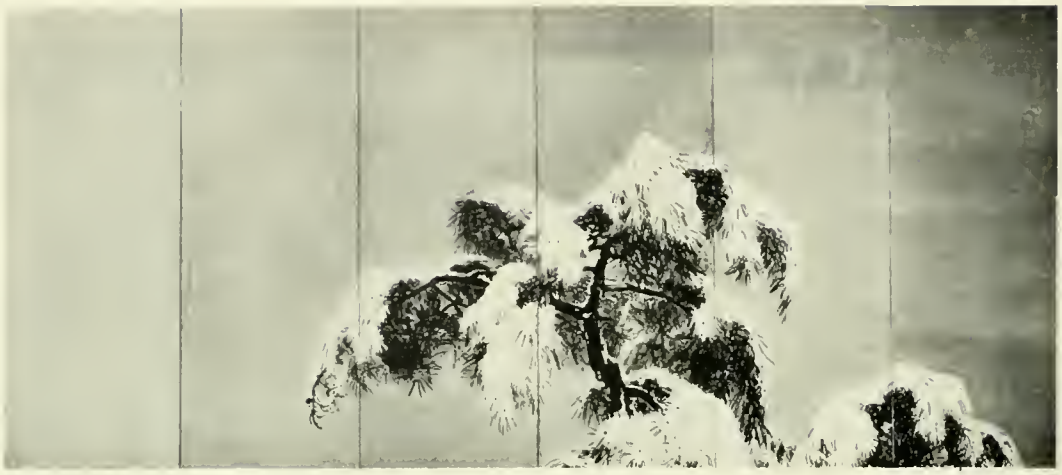
MIZOGUCHI (SÔBUN).
(Né en 1872).

Un jour de pluie à Sou-Tchéou.
— Encre de chine sur soie —

TAKEUCHI SEIHÔ.
(Né en 1864).

peintre européen qui use de la couleur a l'huile peut conduire en même temps le double jeu des valeurs et des tons, et l'essentiel de son art consiste à accorder le chant de la couleur et celui de la lumière. Le Japonais est aquarelliste et sa technique se prête mal aux jeux du clair obscur ; il lui arrive donc d'employer la couleur pure comme un miniaturiste, ou bien il joue avec des ombres transparentes, toutes couleurs éteintes. Et il nous faut bien reconnaître une fois de plus que c'est surtout l'instrument dont il se sert qui commande l'effet cherché.

L'aquarelle est un procédé rapide, léger, qui nous invite à nous presser et donne bien des satisfactions à celui qui s'amuse de sa propre habileté. Le peintre japonais n'échappe pas à cette griserie de la virtuosité. Il est visible qu'il « enlève » sa peinture comme un croquis. Le pinceau chargé d'eau colorée couvre une surface aussi lestement qu'il trace un contour. Sur un panneau de soie il dépose plus ou moins d'eau et l'encre de Chine diluée va, en séchant, fixer des nuances délicates de modelé. Ces passages ont une douceur caressée, une finesse qui rend admirablement la plume ou un pelage soyeux. Mais s'il faut terminer sur une arête, l'eau dépose sur les bords et la tache s'entoure d'un cerne aigu. Ainsi le pinceau en conduisant l'eau lui fait rendre à son gré la douceur ou l'âpreté. Voici un groupe d'oies sauvages dans les roseaux. Elles ont été lavées en quelques minutes. Ici le pinceau a glissé, là il s'est arrêté, là il s'est écrasé pour se vider d'encre ; pas un mouvement qui ne soit décisif. Et maintenant la peinture est sèche et les bêtes restent toutes frétillantes d'avoir été lavées ainsi à grande eau. Et elles sont là, bien vivantes, avec leurs inflexions, leur balancement, leurs plumes ; il



Pins sous la neige (paravent). YAMAMOTO (SHUNKYO). (Né en 1871).

semble que nous les ayons vu naître sous le pinceau agile. Nous regardons, un peu étonnés. L'habileté poussée à ce degré ressemble à de l'escamotage. L'artiste montre trop qu'il s'amuse. On dirait que son kakémono expédié, il se retourne et nous regarde de ses petits yeux bridés, d'un air de nous dire : « eh bien, fils du soleil couchant, qu'en penses-tu ? » Et nous avons vaguement peur d'être mystifiés. C'est que nous manquons un peu de gaieté ; nous n'accordons jamais qu'une demi estime à l'artiste qui s'amuse ouvertement. Le Romantisme nous a enseigné qu'une belle œuvre est un cri de douleur ; pour pouvoir admirer Watteau à leur aise, les critiques ont été obligés d'en faire un mélancolique. L'art qui rit nous paraît bien jeune. Nous avons l'air d'égrotants moroses qui regardent jouer des enfants.

La virtuosité fut pourtant, à toute époque, la première qualité des maîtres. Il n'y a que notre génération qui ait jamais cherché dans la gaucherie l'accent de la sincérité ; nous avons fini par oublier qu'un artiste est d'abord un habile ouvrier.

Quelle leçon nous donnent les maîtres japonais ! Elle est d'ailleurs conforme à tout ce que nous enseigne le passé. L'art qui se propose de capter les aspects de la vie ne peut pas dédai-

Famille de cerfs (paravent). KONOSHIMA (OKOKU). (Né en 1877).

Pins sous la neige (paravent). YAMAMOTO (SHUNKYO). (Né en 1871).

gner la promptitude et la sûreté de l'exécution. Nous cherchons beaucoup de raisons pour expliquer cette souveraineté incontestée de Velazquez dans le royaume des peintres; rien de métaphysique en cette affaire. Il ne s'est pas perdu en rêveries, ni même dans la contemplation des choses; de la complexité des aspects de la vie il a retenu seulement ce qui pouvait passer dans le jeu de sa couleur diluée et de son pinceau flexible à longue hampe. Les Japonais me paraissent aussi des artistes chez qui la dextérité commande. Les sujets qu'ils traitent, la manière dont ils les traitent, la fréquence de certains thèmes, la spécialisation des artistes, tout indique combien la peinture est pour eux une affaire de réussite élégante. Les Japonisants nous disent que ces images brèves sont des thèmes fixés par de très anciennes traditions et qu'elles répondent à des formes définies par la poésie. Il faudrait, pour étudier ces relations de la poésie et de la peinture, une connaissance de la littérature qui n'est pas chose commune. Mais si nous en jugeons par ce qui s'observe dans nos arts d'occident, il semble peu raisonnable de penser que l'invention plastique ait

Pêcheur de truites (paravent). KAWAI (GYOKUDÔ). (Né en 1873).

La Rivière de Kamo, le soir, sous la neige.

KAWABATA (SHUNSUI).
(Né en 1881).

là bas, plus que chez nous, dérivé de la poésie écrite ou chantée.

Bien au contraire, c'est de ces images légères que le sentiment de nature a commencé de jaillir. Ce sont les artistes qui nous découvrent la poésie des heures et des sites. Une longue touche du pinceau rend joliment, à peu de frais, les herbes hautes ou les flexibles ajoncs. Le peintre laisse donc volontiers jouer sa main et les joncs poussent sur la soie. Mais que ces joncs soient inclinés et nous sentirons le vent qui fraîchit sur l'étang; cette vision nette, étroite, s'élargit en une impression plus riche. Le Japonais évoque le printemps avec quelques fleurs de prunier; une branche suspendue sur le ciel, un vol d'oies sauvages, une carpe qui glisse.., ce sont là des effets un peu exigüs, des épisodes vus par un œil d'enfant. Mais ces images sont toujours des miracles de rendu; l'impression de vie est prodigieuse et, en fin de compte, notre sensibilité en est tout entière remuée.

Mais c'est surtout par la légèreté alerte de son métier que ce peintre nous paraît capter la vie sans la figer. Cette ligne dont il use en virtuose suggère le mouvement, parcequ'elle le dessine. Elle nous fait croire que les figures courent parceque nous croyons les voir filer sur le panneau. Les peintres du mouvement sont les artistes qui nous font voir le déplacement de leur crayon ou de leur pinceau. Les formes changent de place avec la main alerte qui trace leur silhouette. Dans cette exposition japonaise, on croit voir voler les oiseaux, nager les poissons, galoper les chevaux, gambader les macaques; tout est mobile, léger et vivant : cet aquarelliste sait faire couler l'eau, souffler le vent, tomber la pluie et secouer la chevelure des grandes herbes. Mais cet art d'esquisse a ses limites; et c'est parcequ'il ne

Une étable (feuille d'un paravent).

NISHIYAMA (SUISHÔ).
(Né en 1879).

cherche pas à les dépasser que le Japonais me semble avant tout être un probe artisan. Son pinceau d'aquarelliste sait rendre la brume qui flotte, la douceur du plumage, les écailles mouillées, le poil hirsute ou la molle toison. Mais on ne peut enlever par une tache heureuse l'expression de la Joconde, de Saint Jean-Baptiste. Le Japonais peut dessiner les rides d'une vieille face grimaçante; pour un visage jeune et beau, il le peint inexpressif

Portrait (peinture à l'huile). WADA EEISAKU).
(Né en 1874).

comme une fleur. Le léger kakémono ne peut porter que des images légères. C'est à la plastique sculpturale des Occidentaux et à leur peinture solide qu'il était donné de chercher le caractère permanent et la physionomie morale des hommes et des choses. Une branche de prunier peinte par un Japonais est une image fugitive, un moment de la saison, une impression instantanée. Un chêne peint par Rousseau est un vieillard robuste dont les membres noueux expriment plusieurs siècles d'effort et de souffrance.

Au XIX' siècle, la peinture japonaise et la peinture européenne se sont rapprochées plusieurs fois. On a dit bien souvent comment la vision japonaise avait pu libérer nos impressionnistes de la composition solide et de la perspective architecturale. Whistler et surtout Degas et Lautree me semblent avoir appris certaines audaces de mouvement ou de mise en page à l'école des graveurs d'Extrême-Orient. En revanche la peinture européenne n'est pas sans avoir influé sur la vision des peintres de kakémonos. La solidité de notre peinture leur a

Réunion intime (peinture à l'huile). TANABE (ITARU). (Né en 1886).

enseigné la puissance d'une composition où toutes choses convergent vers un effet unique. Il est ici des paysages, des figures qui concilient avec élégance les manières des deux mondes : certains paysages pourraient être signés de Raffaëlli ou d'Henri Rivière. Mais enfin, ces peintures tant qu'elles sont d'aquarellistes restent d'accent japonais.

Et tout change quand ces peintres abandonnent l'aquarelle pour la peinture à l'huile. Cette technique nouvelle développe naturellement toutes ses ressources et l'on voit le Japonais, en même temps qu'il change de pinceau et de matière colorée, mettre sur sa toile ce qu'il avait coutume d'omettre sur le panneau de soie; il peint des portraits physionomiques; il modèle les formes sculpturales; il joue avec l'ombre et la lumière ; il imite les qualités matérielles des choses ; il ramasse sa composition dans un même coup d'œil ; il remplit

son panneau carré, peint jusqu'au bord du cadre au lieu de laisser son image suspendue ; il accepte notre perspective ;... bref il devient absolument européen et l'on ne reconnaît plus son origine que lorsqu'il peint des hommes de sa race. Le jour où le Japonais est entré chez notre marchand de couleurs, il en est sorti avec une vision d'occidental. Tout ce qui tenait à cette technique de la soie aquarellée est tombé d'un coup. Des habitudes visuelles dix fois séculaires auraient résisté, si vraiment elles tenaient à autre chose qu'à l'emploi d'un instrument. Mais non, en changeant d'outil, le Japonais a changé de style. Et qui sait si en changeant de style il ne change pas aussi de manière de penser? Nous aimons à déduire l'art d'un temps ou d'une race de ses croyances et instincts profonds. Voici une volte face prodigieuse par sa rapidité; ces Japonais européanisés ont-ils donc oublié leur nationalité? Comment serait-ce possible! L'explication du phénomène est bien que, chez le peintre, les manières de voir dépendent des manières de peindre. Et quand on change de manières de peindre, on change naturellement de vision. Le style européen est inclus dans la technique de la toile peinte à l'huile, comme la vision japonaise dans celle du kakémono aquarellé.

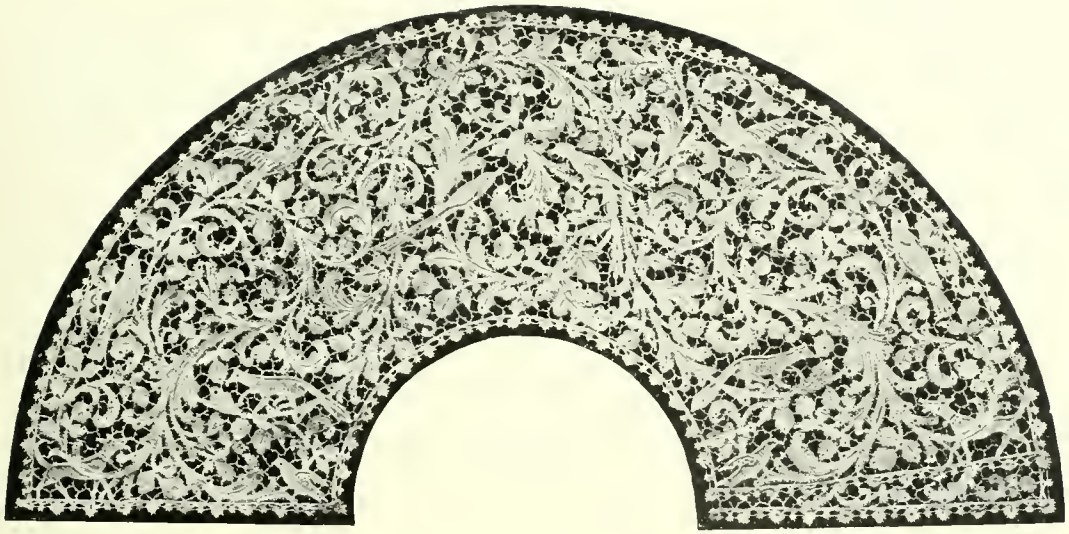
Louis Hourticq.

Petit rets a oiseaux.
(Detail d'un paravent à fond d'or).

KATO (EISHÛ).
(Né en 1873).

FLEURS

par Henri LEBASQUE

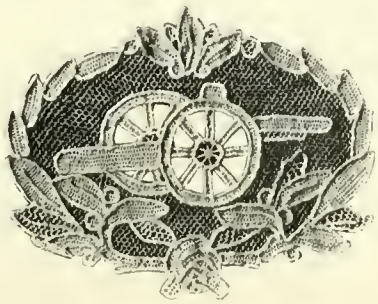


Eventail. — Binches — LEFEBURE.

LA DENTELLE ET LA BRODERIE

AU MUSÉE GALLIERA

Nous avons quelque peine à imaginer qu'on ait pu jamais promulguer des édits somptuaires contre le port des dentelles et des guipures. Le costume masculin, qui en fit un si plaisant abus au XVIIe siècle, les ignore — et c'est grand dommage. — La toilette féminine, plus clémente aux points et aux fins réseaux, leur fait encore une place plus ou moins honorable, au gré de passagers caprices. Mais nos contemporaines ne connaissent plus la folie du Chantilly ou de la Valenciennes. Leur sensibilité ne s'émeut plus, comme celle ne leurs mères et de leurs grand'mères, au contact de ces réseaux souples et onctueux, merveilles de grâce et de patience. Bien loin d'imposer des restrictions à la vogue de la dentelle, c'est un peu d'encouragement dont elle aurait besoin, et le Conseil municipal de Paris a été bien inspiré en consacrant l'exposition annuelle du musée Galliera à la *Dentelle et à la Broderie modernes.*

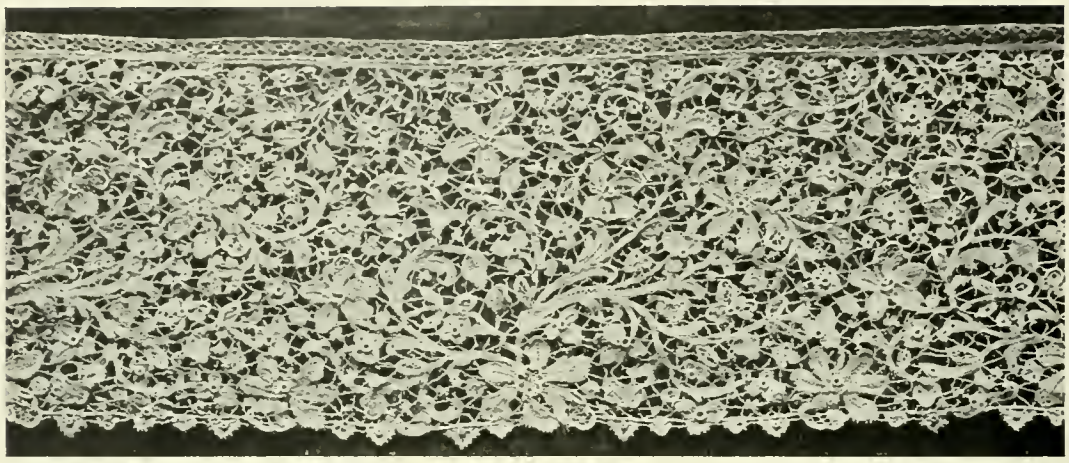


Point à l'aiguille. LEFÉBURE.

Modernes ? Il faudrait s'entendre. A toutes les époques les arts du tissu se sont montrés réfractaires à l'adoption immédiate des nouveautés de décors qui marquent l'apparition d'un nouveau style. Sous Louis XV on tissait à Lyon des damas à ramages Louis XIV. Oberkampf continuait sous l'Empire à imprimer les pastorales de Huet et les fleurettes détachées en vogue à la cour de Marie-Antoinette.

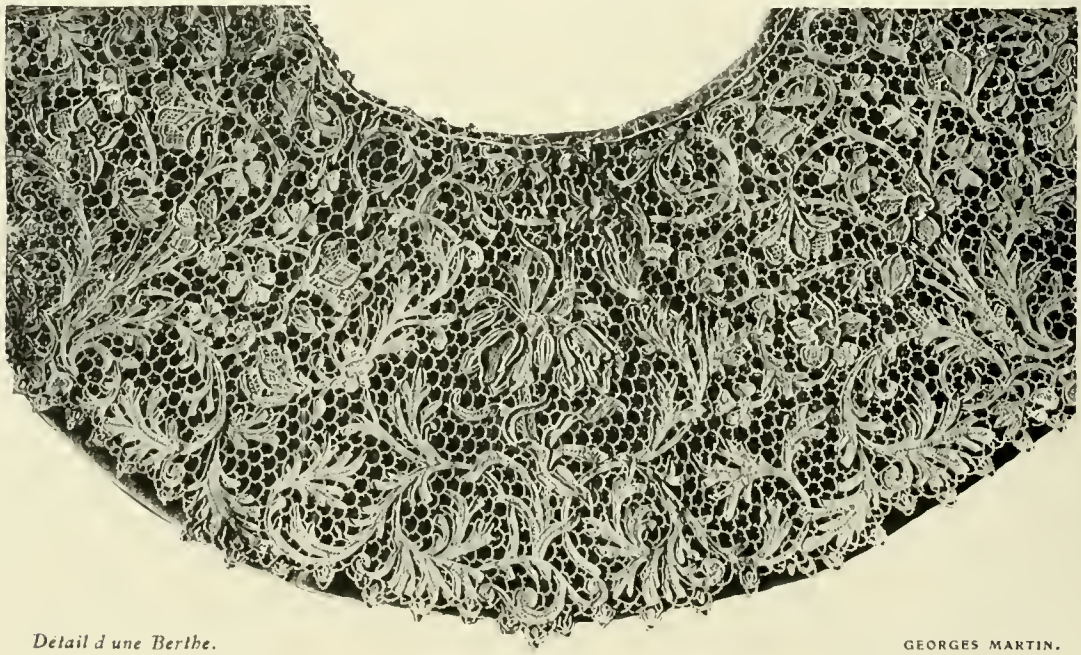
On pourrait même dire que notre siècle est en progrès sur ses devanciers. Avec les procédés expéditifs d'impression et de tissage mécanique, le renouvellement des modèles — au moins en ce qui touche les tissus légers — n'a jamais été plus actif ni plus ingénieux.

En est-il, en peut-il être autant de la dentelle où le



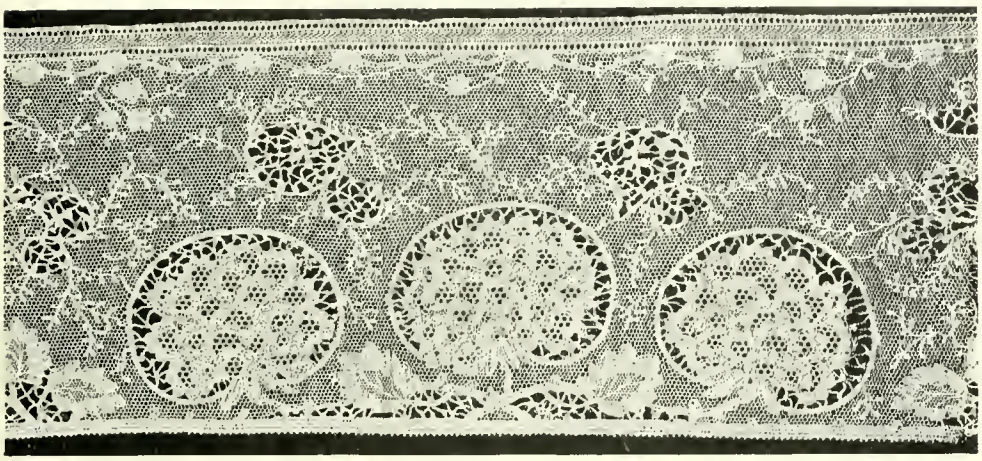
Point de Valois. LEFEBURE.

dessinateur subit, quoiqu'il en ait, l'emprise de la technique? Pour exécuter du point de France ou de la dentelle des Flandres, comment jeter par dessus bord les éléments constitutifs de ces réseaux traditionnels? Il en est de la dentelle comme de la parure en brillants, où l'effet décoratif, privé du secours de la couleur, ne découle que des oppositions de plein et de vide et de la netteté d'un dessin bien écrit, dont la lisibilité doit s'imposer au premier coup d'œil. Dans les deux genres, la première qualité requise est une unité de composition parfaite où la monture n'intervient que pour relier entre eux les motifs et assurer la solidité de la construction. La belle dentelle ne doit pas sembler reposer sur un réseau. Le dessin doit se tenir pour ainsi dire sans brides ou avec un nombre de brides le plus réduit possible. A mérite égal, un volant en point de Valois, un éventail en Binches, comme ceux de M. Lefébure, un point de France ou point à la rose comme ceux de



Détail d'une Berthe.
Guipure : Point de France

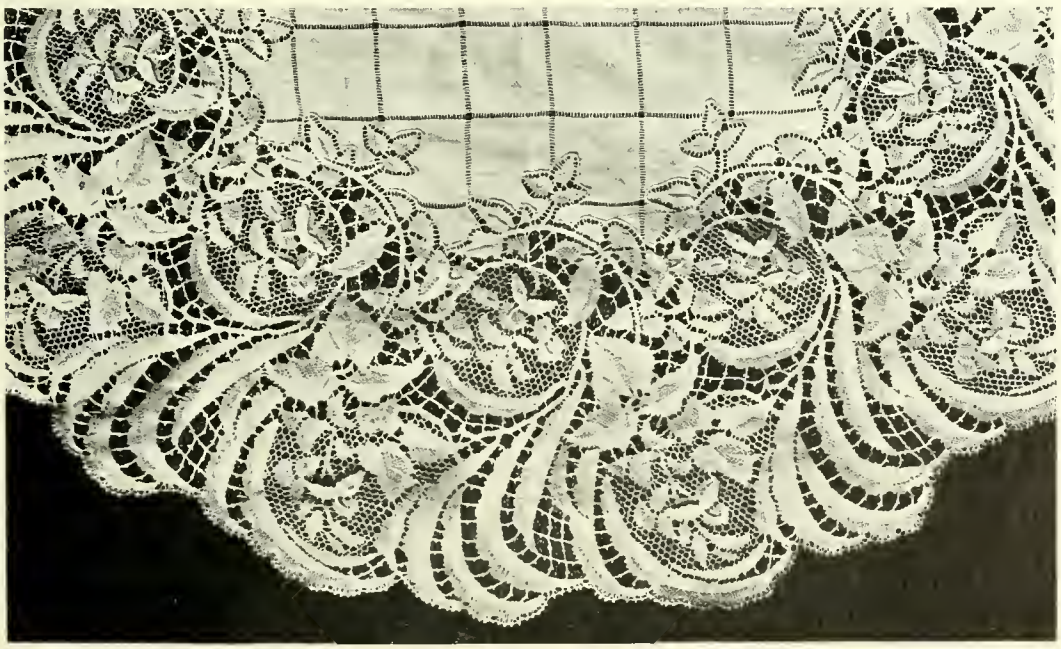
GEORGES MARTIN.
(Compagnie des Indes).



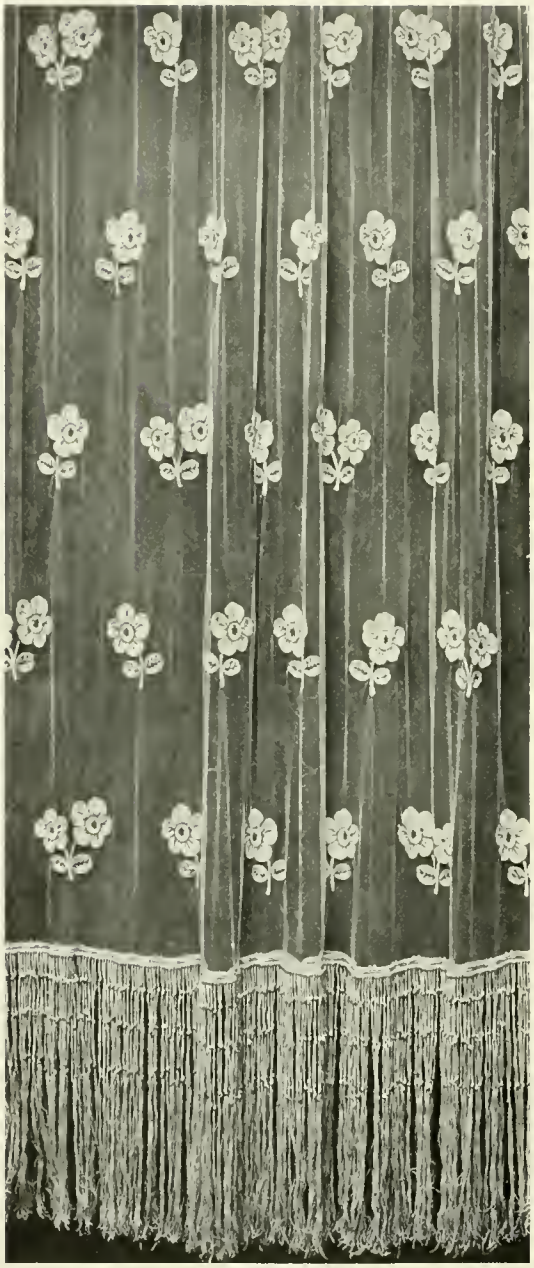
Chantilly blanc. GEORGES MARTIN (Compagnie des Indes).

M. Georges Martin, des dentelles de Bayeux, comme celles de Mlle de Mély, valent tous les points d'Angleterre ou toutes les applications sur tulle, si parfaits soient-ils.

Ainsi étroitement conditionnée, la dentelle de prix, celle qu'exécutent les Lefébure, les Georges Martin, les Thiébault, les Marescot, les Deltenre, les Figuès, les Boisson, est condamnée à évoluer à pas comptés. Elle évolue, néanmoins, et pour un œil exercé, il est facile de s'en rendre compte dans les salles de Galliera. Ce n'est pas de l'« art nouveau » : ce n'est plus du XVIIIe siècle, de l'Empire, ni même du Napoléon III. Tout au plus pourrait-on regretter que, pour cette exposition spéciale, nos grands dentelliers aient réalisé un si petit nombre de modèles inédits, et que leurs admirables vitrines nous présentent, avec des nouveautés indiscutables, de l'art de 1910, de 1900 et même de 1878. Peut-être faut-il en



Détail d'un napperon. Dentelle du Puy. A. RAYBAUD.



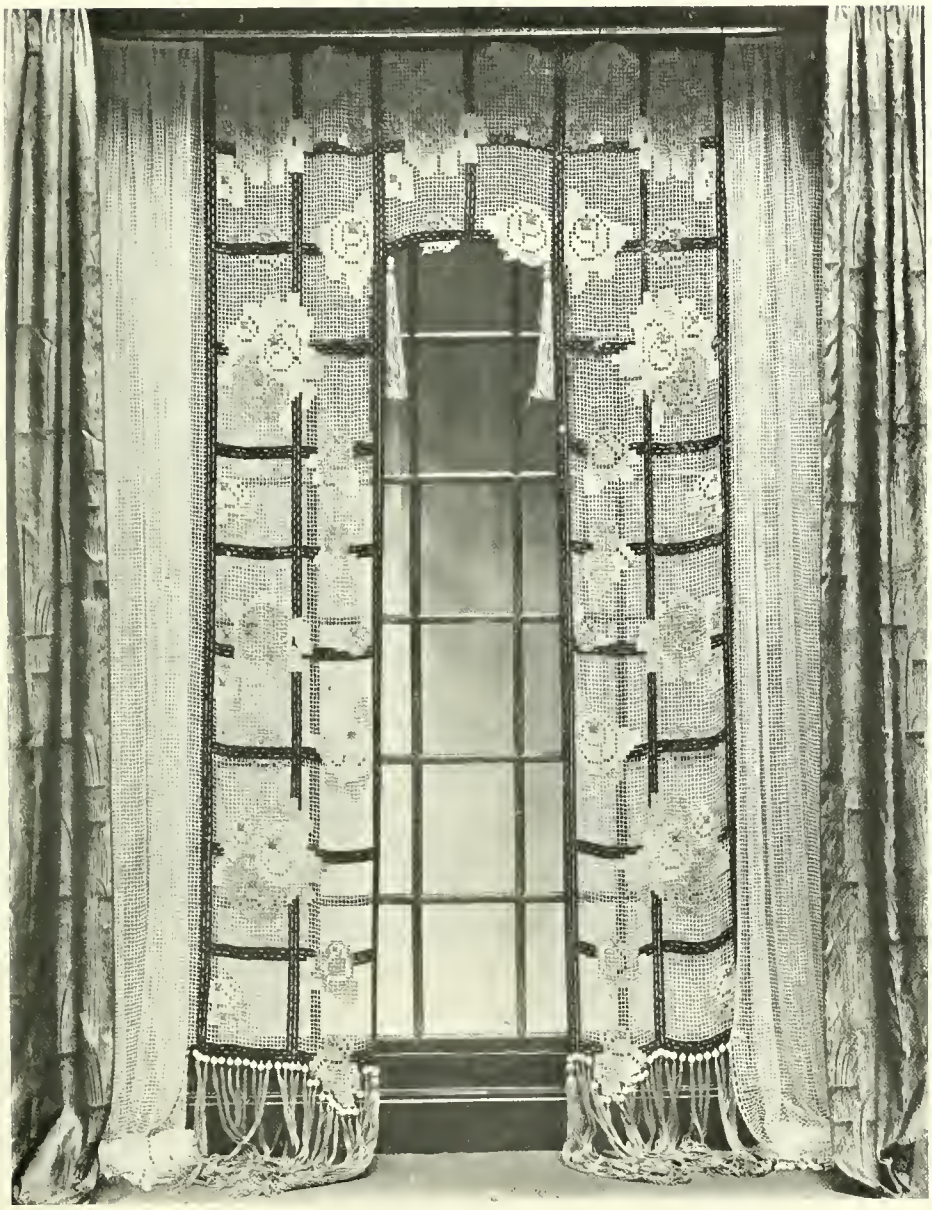
Detail d'un rideau. H. RAULT.
Broderie blanche sur tulle.

accuser les difficultés du moment et le peu de temps qui leur a été imparti pour l'exécution. Mais la leçon n'en sera pas perdue, espérons-le. Il faut que dès à présent ils mettent en train des dessins originaux pour l'exposition internationale de 1924. On ne peut admettre que, dans une manifestation mondiale d'art moderne, les inimitables points de France puissent être vaincus en originalité par les dentelles de Vienne ou d'ailleurs. La meilleure preuve que l'évolution vers le modernisme est possible — en dehors des créations intéressantes, mais toutes personnelles, de Mlle Andrée d'Heureux et de Mme Hervieux Collard, — c'est que l'antique passement d'Auvergne, la dentelle de gros fil du Puy, confinée depuis des siècles dans ses effets géométriques de carrés, d'étoiles, de rosaces, essaie de s'en affranchir, souvent avec bonheur. Dans ce centre de production active et peu coûteuse, on sent une tendance au renouvellement des modèles, qui deviendra demain une réalité, si les fabricants, comme MM. Oudin, Raybaud ou Thévenon, veulent bien se persuader que, pour faire de l'art, le plus sûr chemin est encore d'avoir recours aux artistes.

On peut en attendant fonder de légitimes espoirs sur l'enseignement de l'Ecole pratique de Commerce et d'Industrie du Puy, où professe M. J. Chaleyé, et qui présente des modèles d'une nouveauté un peu trop attardée peut-être dans le style floral, mais parfaitement appropriés au métier et logiquement construits.

L'Ecole dentellière de Luxeuil montre aussi

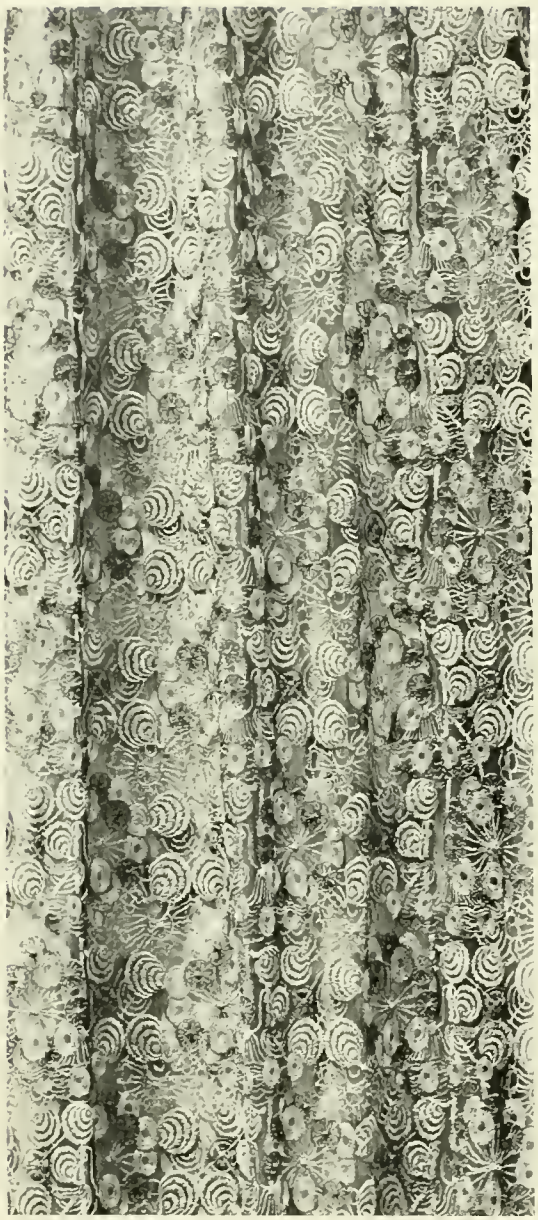
Broderie d'un rideau. H. RAULT.
Exécutée pour Mme M. Vionnet. Composition de Mare.



Décor de fenêtre, filet brodé. MAURICE DUFRÈNE.
— Exécuté par *La Maîtrise*, ateliers des *Galeries Lafayette* —

quels heureux efforts font les centres régionaux en faveur de la belle main-d'œuvre. A vrai dire, il est difficile d'en trouver l'écho dans la vitrine collective des dentelliers de Luxeuil — exception faite pour M. Marcel Gréterin qui fabrique à Saint-Loup-sur-Semouse d'excellents modèles dessinés à Paris — mais peut-être ces exposants, se sont-ils trop désintéressés de la présentation matérielle de leurs envois. Il est bon de se recommander aux yeux, surtout lorsque les visiteurs ne sont pas tous des connaisseurs.

Les mêmes remarques s'appliquent aux différentes variétés de dessins sur tulle et de dentelles à points mélangés, où l'on pourrait s'attendre à plus de liberté et de franchise, tandis que c'est parfois le contraire qui se produit. Il semble qu'avant d'exécuter ces superbes stores ou dessus de lit, chefs-d'œuvre coûteux où l'unité de composition s'impose, les indus-

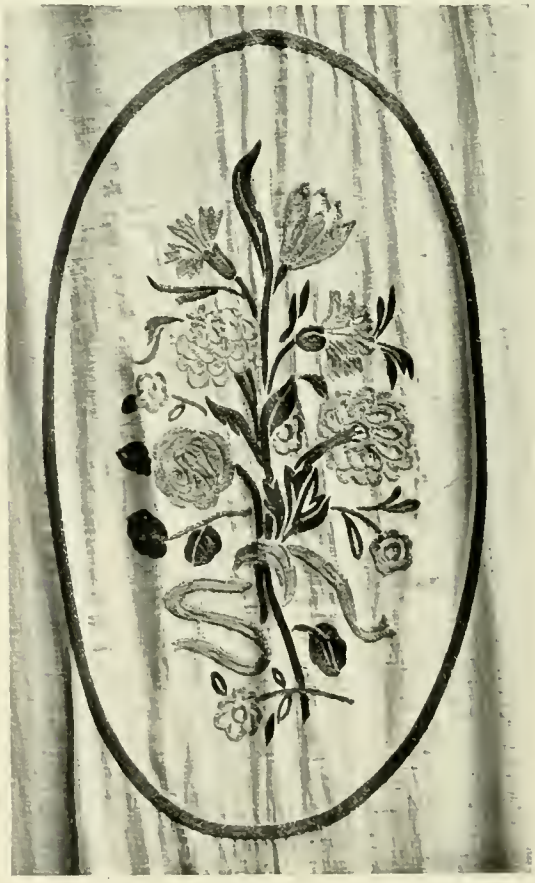


Laize brodée polychrôme. J. COUDYSER.

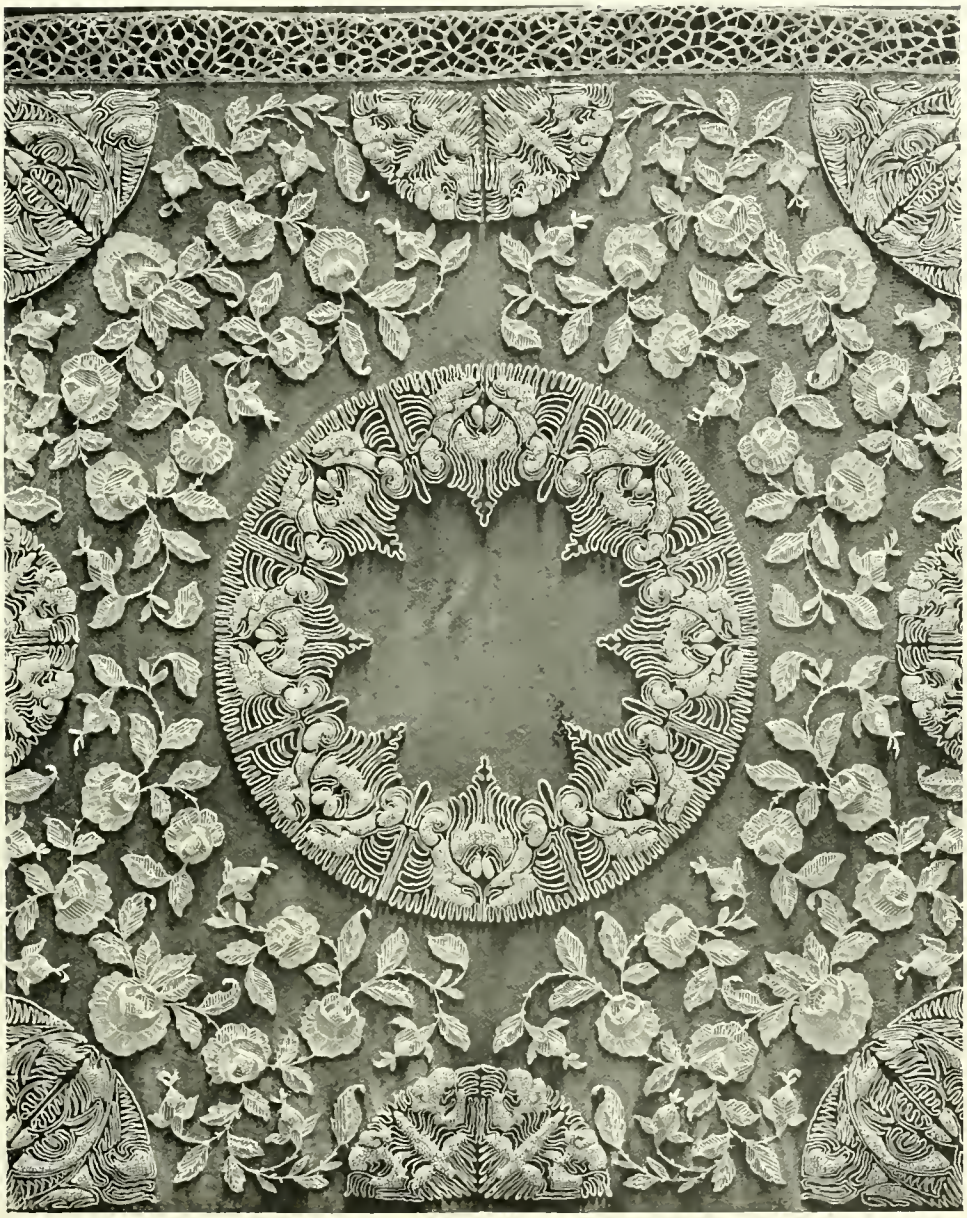
triels n'aient pas assez arrêté leur dessin. Reconnaissons cependant, avec une habileté technique peu commune, une volonté de conception évidente dans les travaux de MM. Burkhart, Deshayes, Disleau, et surtout de Steiner frères, sans qu'aucun d'eux comble le vide laissé par la mort de Mezzara, ni n'éclipse les créations de nos décorateurs Maurice Dufrène, Paul Follot, Jules Coudyser et de Mmes du Puygaudeau et Chabert-Dupont, dont nous avons assez souvent fait l'éloge pour nous contenter cette fois-ci de rappeler leurs noms.

Le point de vue change quand on aborde la broderie sur tissu.

Ici aucune restriction technique ne s'oppose au libre exercice de l'imagination de l'artiste. Comme la toile d'un tableau, le tissu de fond permet toutes les fantaisies. L'écueil vient même de cette facilité technique qui entraîne l'exécutant à ne pas ménager son décor et à recouvrir toute la surface libre, au détriment du mérite artistique. Cependant, dans la broderie comme dans la dentelle, le métier joue le premier rôle. Le travail d'aiguille ne souffre pas la médiocrité. La première condition qu'il impose — moins commune qu'on ne l'imagine — c'est de savoir broder. Mmes Madeleine Guilly et Tyge Moller, MM. Raux, Delaittre, Massé, l'atelier Maurice Dufrène sont d'excellent parangons pour permettre de faire



Détail d'un rideau. H. RAULT.
Broderie polychrôme.



Détail d'un dessus de lit, tulle brodé. STEINER FRERES

un choix dans la production de Galliera, comme aussi les industriels MM. Anglard, Diziain, Marescot, Vallon, Bolle, Guerquin et Weiss et plusieurs autres. Mais, à mérite égal, le choix du décor établit des préséances. Une écharpe de Mme Fréchet, un rideau de tulle brodé par Henri Rault d'après un dessin d'André Mare, un sac brodé en noir et blanc par G. Delaittre, un décor de fenêtre conçu par Maurice Dufrène valent de passer avant telle grande composition dont le mérite d'exécution n'est pas en cause, mais où l'œil ne sait où se reposer dans le chatoiement des couleurs et l'enchevêtrement des personnages.

Discrétion et élégance du décor, sûreté et souplesse du métier, ce sont justement les qualités directives de l'Enseignement professionnel de la Ville de Paris, largement représenté à Galliera par des ouvrages qui sortent des exercices scolaires pour rentrer dans les

Petit tapis brodé.
Exécuté sous la direction de Mme Marchenoir.

ÉCOLE DE LA RUE DE POITOU.
Cours de Mlle Boy et de M. Rapin.

réalités de production courante. Je regrette que l'espace me soit trop mesuré pour pouvoir retracer les progrès accomplis en quelques années dans l'école de Dessin et d'Art appliqués à l'Industrie de la rue Duperré, dans l'école Jacquard, l'école Emile-Dubois, l'école Elisa Lemonnier, les écoles de la rue Ganneron, de la rue du Poitou, de la rue Fondary. Les jeunes filles qui ont brodé ces éventails, ces napperons, ces robes d'enfant, ces coussins, ces souliers de Cendrillon, pourront à leur sortie de l'école, si leurs employeurs savent leur laisser l'initiative nécessaire, faire naître des modèles artistiques, pratiquement réalisables, et contribuer à renouveler une production industrielle qui en a grand besoin.

Faut-il étendre ce souci de renouvellement à la broderie religieuse? Il ne semble pas que ce soit l'avis d'industriels comme MM. Biais frères, dont les chasubles et les étoles sont d'admirables spécimens d'art sulpicien et des modèles accomplis de belle broderie. Ils ont sans doute raison au point de vue liturgique. Cependant si les dogmes sont immuables le mobilier religieux est susceptible d'évolution. Aux hautes époques, où le mobilier civil fait défaut, c'est même par les modifications de décor des ornements religieux que les historiens de l'art ont pu déterminer la succession des styles. Alors à quoi bon se confiner dans le modèle du Moyen âge? Mme Le Meilleur prouve par l'exemple qu'on peut respecter les règles liturgiques et faire œuvre originale.

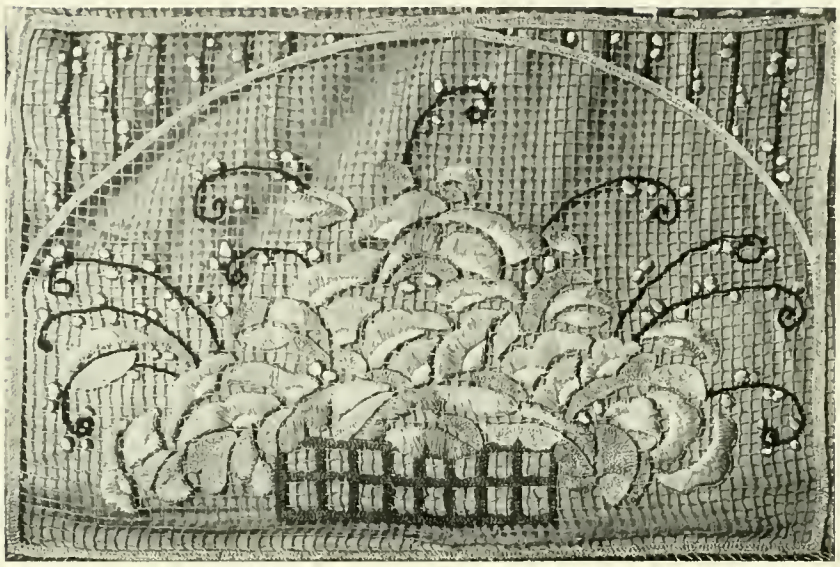
Un dernier mot.

Dans une revue d'art, il n'est pas d'usage de parler de la machine. Ne devons-nous pas cependant envisager de plus en plus son intervention dans les travaux longs et patients de

Coussin brodé, soie et métal. Mme MADELEINE GUILLY.

la dentelle et de la broderie ? Avec l'élévation sans cesse croissante des salaires féminins, le travail à la main met les vraies dentelles à un prix peu abordable. Il n'est pas loin d'en être de même pour certaines broderies. Pourquoi dès lors refuser le secours de la machine ? On peut voir à Galliera des résultats séduisants, surtout pour la variété des matières et des coloris. D'ailleurs la machine n'exclut pas toujours la volonté directrice de l'artisan. Si les métiers à dentelles du système Jacquard sont purement mécaniques, dans les métiers à broder suisses

Coussin orné d'applications et de broderies. Composition et exécution de Steiner frères.



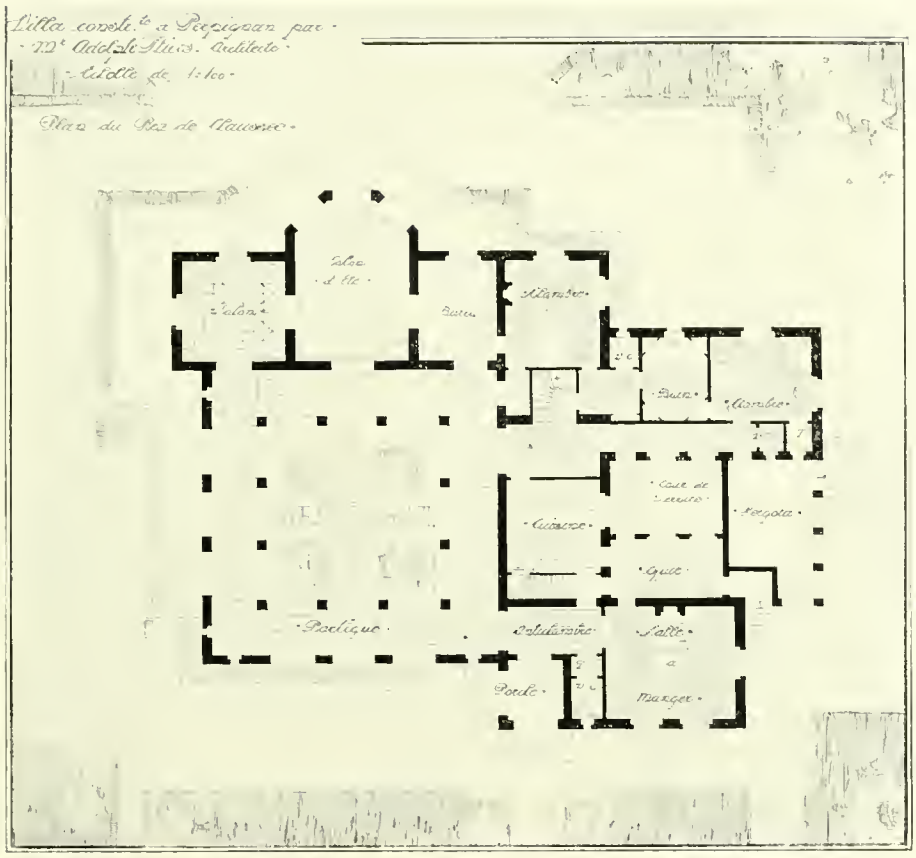
Dessus de coussin, broderie de couleur sur filet. A. DIZIAIN.

ou anglais la main de l'ouvrier a une action précise et intelligente à exercer. Les premiers sont des machines, les seconds des outils. Les uns comme les autres sont susceptibles de devenir des producteurs de beauté. Il suffit de leur fournir de bons modèles.

Certes il restera — et il faut qu'elle reste, — la production à la main, merveille de patience et de perfection, pour la clientèle privilégiée qui n'est pas obligée de compter avec le prix de revient. Il est bon qu'à notre époque d'improvisation dans tous les arts, nous ayons sous les yeux la leçon de techniques où la réalisation complète ne souffre pas d'à peu près et ne s'obtient que par une patiente et consciencieuse élaboration, modèle de travail accompli et d'amour du métier. Les vieilles dentellières de Normandie ou de Flandres sont les gardiennes du labeur invincible, cette vertu des artisans d'autrefois qu'il est bon de ne pas voir tout à fait disparaître du monde du travail, quand bien même l'exemple devrait en demeurer stérile.

HENRI CLOUZOT.

Sac à main brodé. G. DELAITTRE.



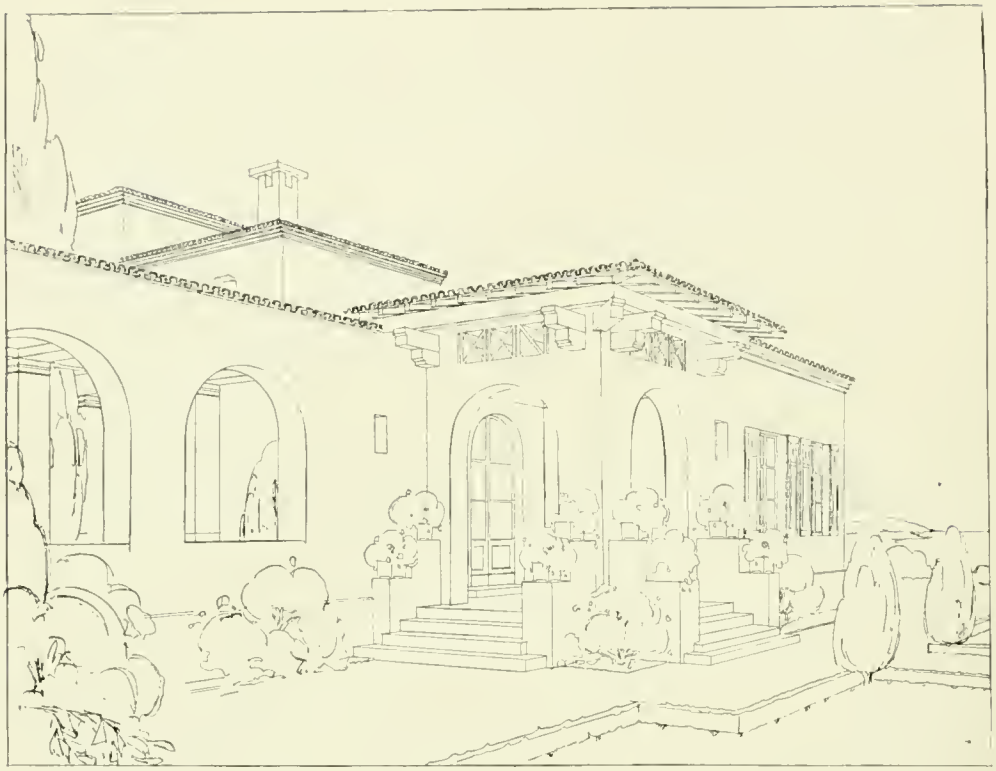
UNE VILLA DANS LE ROUSSILLON

Qui de nous n'a rêvé à la maison qu'il ferait construire si... Les uns imaginent des façades, des salons en enfilade, les perspectives d'un parc; d'autres satisfont des goûts orientaux en prodiguant les galeries, les terrasses, les cloîtres; d'autres enfin, préoccupés du détail, songent à l'aménagement des pièces, à la distribution, aux éclairages.

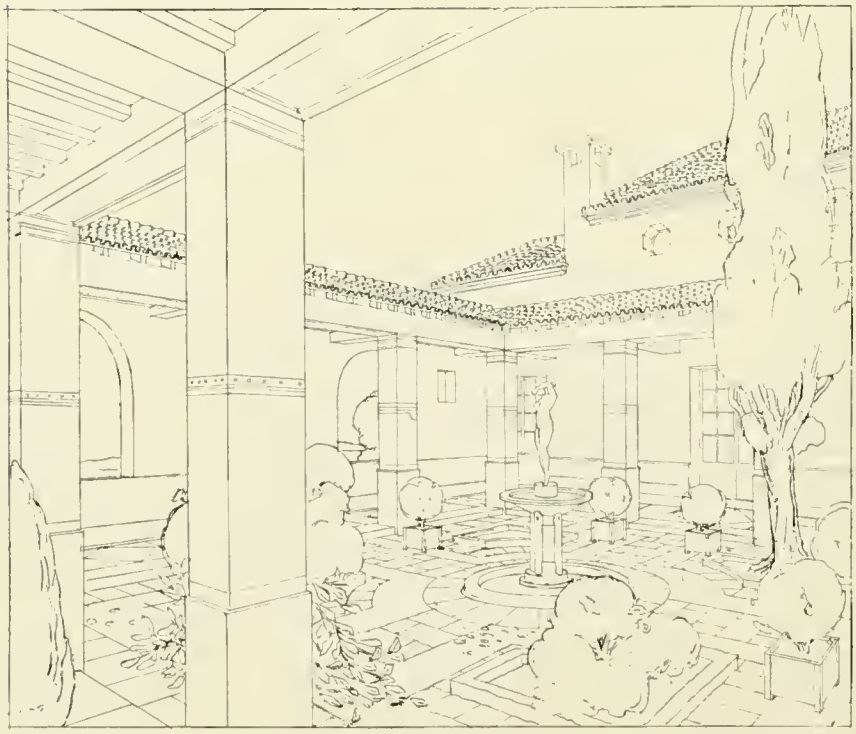
C'est un rêve de la sorte que semble s'être efforcé de réaliser M. Adolphe Thiers en construisant à Canet, près de Perpignan, la villa dont la maquette est exposée dans une des salles des Artistes décorateurs, au Salon des Artistes français. La donnée proposée était précise : il s'agissait d'une habitation placée au milieu d'un parc, où un propriétaire de vignes doit résider l'été, en menant une vie simple et large, et où il convienne qu'il puisse aussi, l'hiver, s'installer quelque temps pour veiller à ses affaires.

Une telle utilisation comportait donc la division de la villa en deux parties : l'une proprement estivale, l'autre habitable en toute saison.

Pour des pièces destinées à n'être habitées que l'été le climat comporte l'orientation au Nord. C'est donc au Nord que s'ouvrent le grand salon, largement aéré par trois baies, le petit salon et le cabinet de travail qui le flanquent; ces trois pièces donnent sur un



Vue en perspective de la façade Sud (fig. 2). ADOLPHE THIERS.

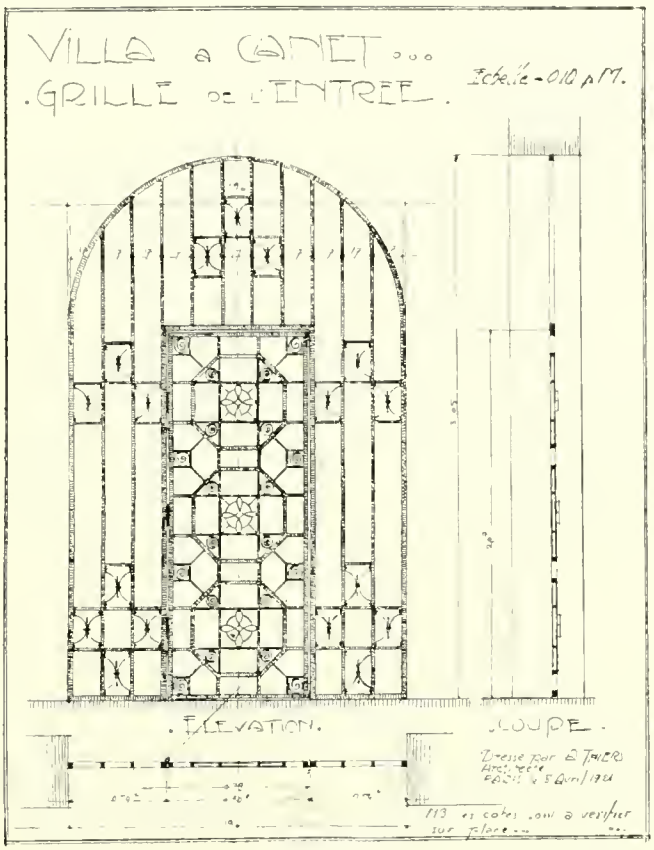


Le cloître (fig. 3). ADOLPHE THIERS.

cloître au centre duquel coule une fontaine.

La seconde partie de l'habitation, très nettement séparée de la première, comprend deux chambres, entre lesquelles se trouve une salle de bain; la cuisine donnant sur une cour intérieure, et une salle à manger. L'étage enfin comporte une troisième chambre et les logements des domestiques (voir le plan). Notons tout d'abord l'ingéniosité des distributions, la manière heureuse dont est conservée l'indépendance des pièces, en réduisant au minimum l'espace perdu — couloirs, escaliers, dégagements. L'obligation de passer par le cloître pour aller, par exemple, du salon à la salle à manger, ne présente pas d'inconvénient, puisque cette portion de la villa ne sera utilisée qu'en été.

Replaçons maintenant la maison dans son cadre, au milieu du paysage qui l'entoure.



Grille (fig. 4). ADOLPHE THIERS.

De la terrasse, située au Nord, qui précède la villa, la vue, restreinte sur le devant par les arbres du parc, s'étend, à droite vers la mer, à gauche vers les premières collines qui dominent la grève. A l'Ouest, derrière ces collines, apparaissent les crêtes des Cerbères et bientôt le Canigou; au Sud, la chaîne des Pyrénées, et à l'Est, enfin, la pleine vue de la mer. L'égal intérêt de ces vues diverses a conduit à ménager sur chaque face un coin où l'on peut s'asseoir et regarder.

Pour les façades ouest et sud, cet endroit choisi est le cloître; il constitue l'élément le plus original et le plus charmant du plan. Peu de motifs architecturaux sont plus utiles, mieux justifiés. Quel que soit le climat, un cloître forme défense contre la pluie, le soleil, le vent, les indiscrets. Ici il contribue de plus à l'aération des pièces d'été en permettant d'établir de puissants courants d'air.

La seule critique qu'on puisse faire à ce plan ingénieux porte sur la disposition de la cuisine. On sent que le propriétaire, soucieux d'une élégance équivalente des quatre faces, n'a pas voulu laisser apparaître les pièces de service. Elles se manifesteront pourtant de manière ou d'autre; en été, dans ce pays où l'on vit en plein air, il semble difficile de cantonner les gens de service dans une cour intérieure; ceci rendra sans doute difficile d'utiliser la pergola de la façade est.

Le second trait remarquable de la construction est la manière dont chaque pièce forme un corps de bâtiment distinct, comportant son alignement particulier, sa hauteur propre de toiture. Il en résulte, verticalement et horizontalement, une série de décrochements admirablement propices aux jeux de la lumière et de l'ombre, et ceci apparaît nettement dans ce dessin au trait étudiant l'éclairage de la façade sud (fig. 2).

Un tel parti est fréquent parmi les constructions civiles du Moyen âge et de la Renaissance : toutefois, alors que, dans la villa construite par M. Adolphe Thiers, il affirme

Maquette de la villa. Façade Nord (fig. 5). ADOLPHE THIERS.

un goût, on peut se demander si, à ces époques, il ne correspondait pas, le plus souvent, soit à des raisons historiques (juxtaposition de constructions successives) soit à des nécessités ou à des convenances pratiques. Les vues latérales que permettait ce mode de construction constituaient, militairement parlant, des flanquements; elles facilitaient la surveillance des allées et venues; c'est seulement au XVIIe siècle que la saillie des avant-corps n'est plus qu'un parti décoratif destiné à accrocher la lumière. D'autre part, la division des toitures ou combles séparés facilite le cantonnement des incendies (la moitié des châteaux ont péri par l'incendie des combles).

Par contre il ne faut pas se dissimuler qu'un tel mode de construction n'est pas économique. Si la bâtisse par larges masses symétriques — genre *palazzo* — entraîne du gaspillage d'espace, multiplie les cours, les dégagements, les pièces sans destination précise, elle entraîne aussi, à superficie égale, une dépense moindre.

En tout cas, ce parti a permis à M. Adolphe

Maquette de la villa. Façade Ouest (fig. 6). ADOLPHE THIERS.

Maquette de la villa. Façade Sud (fig. 7) ADOLPHE THIERS.

Thiers de réaliser le rêve cher à tout artiste — la variété dans l'unité. Faisons le tour de la villa, en commençant par la façade nord (fig. 5); nous sommes frappés tout d'abord par un parfait équilibre de masses entre les trois corps de bâtiments centraux (grand salon, bureau, deux chambres superposées et les deux corps plus bas qui les flanquent. Il était tentant de réaliser là une symétrie banale; l'architecte l'a évité; il a su, tout en balançant *quantitativement* l'élément chambres (plus élevé) et l'élément salon (plus large), laisser prédominer *qualitativement* cette dernière pièce, dont la légère avancée, les fenêtres hautes, accusent l'importance décorative; c'est la seule concession, et très légitime, faite à l'apparat.

La façade ouest (fig. 6) produit un effet d'équilibre de masses très curieux et savamment étudié : le double degré aboutissant au faîte du corps de bâtiment qui contient les chambres, par des toitures de hauteurs croissantes; à gauche, petit salon, salon d'été — à droite, salle à manger, cuisine.

A noter les jolies vues que donnent sur le

Maquette de la villa. Façades Est et Nord (fig. 8). ADOLPHE THIERS.

cloître les grandes baies en plein cintre; mais ne sera-t-il pas nécessaire de les aveugler par des volets, pour arrêter les rayons obliques du soleil de l'après-midi ?

La façade sud (fig. 7 est remarquable par l'échelonnement hiérarchique des toitures, qui — rapprochement certes inattendu — fait songer à tel aspect du Palais Impérial de Pékin. Elle reçoit par ailleurs son caractère des trois grandes arcades ouvertes sur le cloître.

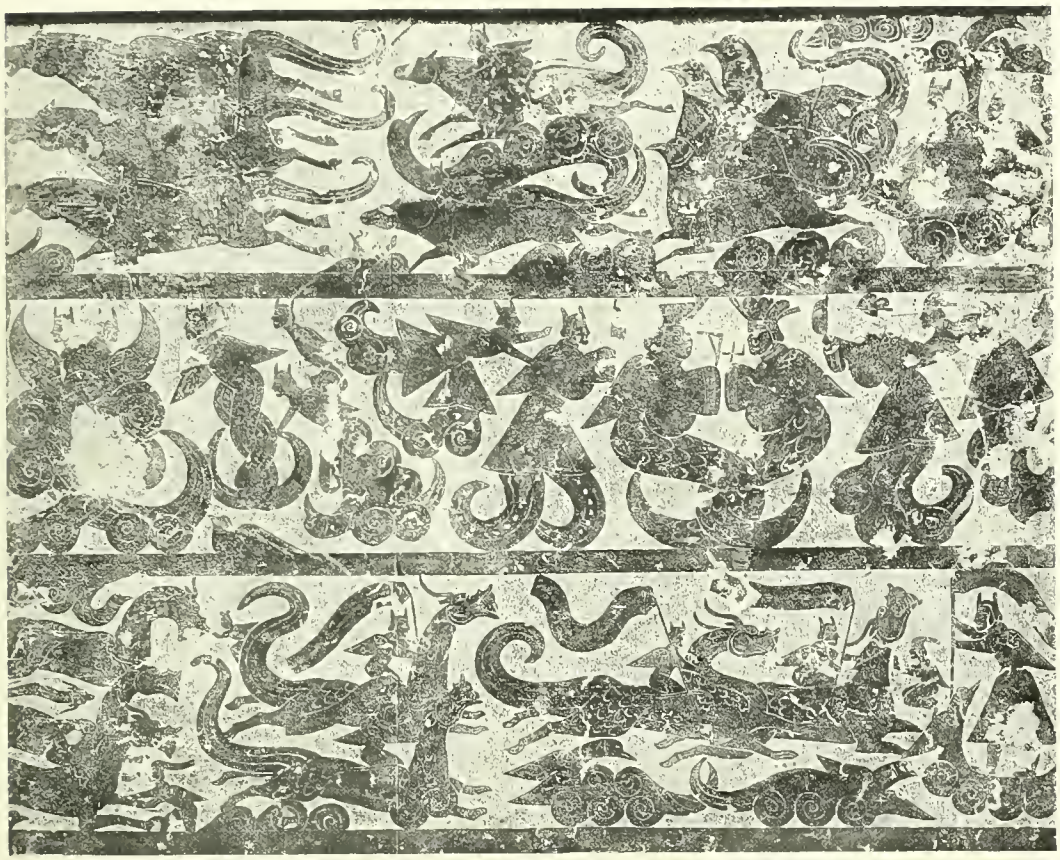
La façade est (fig. 8 serait sans doute la moins réussie, non qu'elle ne soit pittoresque et plaisante à l'œil, mais elle ne présente pas, ainsi que les autres, un de ces partis qui emportent l'adhésion; peut-être aussi est-elle gâtée par la dissimulation des pièces de service, dissimulation forcément plus sensible dans un style dont la caractéristique est au contraire d'accuser toutes les fonctions d'un édifice. Quand on songe au beau parti architectural que le Moyen âge a tiré des cuisines Fontevrault), on regrette plus encore de ne point les voir ici.

Le style adopté par M. Adolphe Thiers combine, en de justes proportions qui sont l'apport personnel de l'architecte, le parti utilitaire et analytique des plans médiévaux avec un mode de bâtir qui, par delà les traditions topiques, se rattache à l'art gallo-romain, dont il adopte les toitures de tuiles rouges, les grandes arcades. Ainsi, tout en concevant son œuvre en vue d'un climat déterminé, de l'emploi des matériaux trouvés sur place, et surtout — ce qui est plus important encore — des modes de construction familiers à la main-d'œuvre locale, l'architecte a produit une œuvre qui, de même que celles, si semblables entre elles, qui s'élevèrent en Gaule jusqu'aux invasions barbares — Trêves, Carcassonne, etc. — ne serait déplacée dans aucune partie de la France.

Et cette étude serait incomplète si, après avoir loué le plan de la structure, on passait sous silence le soin charmant apporté à la réalisation des détails — par exemple l'enchantement du jardin qu'entoure le portique et qu'arrose la fontaine, ou telle grille destinée à fermer aux intrus, à ouvrir à l'air et à la lumière les larges arcades du cloître.

LIONEL LANDRY.

La villa après l'achèvement du gros-œuvre. ADOLPHE THIERS.



Cavalerie de génies ailés.
Fou-hi et Niu-Koua (Fig. 1).

Chine. Epoque Han.

LES ESTAMPAGES

DE PIERRES SCULPTÉES CHINOISES

L'estampage des pierres sculptées est un procédé proprement chinois pour deux raisons : c'est d'abord que la Chine fut riche, dès les temps reculés, en sculptures plates, au très léger relief, qui seules se prêtent au relevé d'empreintes ; c'est ensuite qu'elle eut à sa disposition un papier souple et résistant, le papier de riz, indispensable pour l'application de ce procédé.

Il s'agit en somme d'un véritable tirage d'estampes sur pierre. Voici comment on opère. Sur la surface à estamper, nettoyée avec soin, on étend une feuille de papier de riz dont on a éprouvé la qualité ; cette feuille est mouillée ; la parfaite adhérence du papier à la pierre s'obtient en le frappant à coups de maillet de bois, mais les coups ne sont portés qu'à travers un morceau de feutre, de façon à ne dégrader ni la feuille, ni la pierre ; on pousse ensuite le papier dans les creux au moyen d'un pinceau aux longues soies douces. La feuille ayant ainsi épousé le moindre relief, doit sécher lentement ; elle garde sa souplesse et ne se brise pas aux contours. Dès qu'elle est sèche, on la frotte également et légèrement avec un coussinet bourré de coton ou de soie, que l'on a chargé d'encre de chine pulvérisée. Le motif sculpté se détache en

Scènes de Bataille (fig. 2). Chine. Epoque Han

lignes blanches sur un fond noir ou rouge, selon la couleur de l'encre employée.

L'estampage est donc un véritable art ; il a ses spécialistes. Le tirage d'un bon estampage est une opération aussi délicate, et dont le résultat s'apprécie avec autant de nuances, que le tirage de toute autre gravure. L'un vaudra par l'extrême légèreté de touche, l'autre par le moelleux, un troisième par son accent robuste. L'amateur d'estampages, en Chine, n'a pas seulement pour guide le désir de collectionner des matériaux d'études archéologiques ; il apprécie les beaux spécimens, son goût lui vaut, quoique à un degré moin-

Décoration d'un tombeau (fig. 3). Chine. Époque Han.

dre, des jouissances comparables à celles d'un passionné de calligraphie devant quelques colonnes d'écriture parfaite.

Certaines épreuves remontent au douzième siècle ; on les recherche pour un certain ton plus enveloppé qu'elles tiennent du temps, et aussi parce que les sculptures étant moins endommagées, ont donné alors des feuilles

Char d'un dignitaire (fig. 4). Chine. Époque Han.

plus lisibles ou plus complètes. L'estampage, répété à force, altère, en effet, les pierres que l'on y soumet ; un coup de maillet maladroit fait sauter une partie du motif, les reliefs s'usent, les creux s'encrassent. Si bien que pour préserver les sculptures de vieille époque, l'autorité chinoise a du interdire leur reproduction. Les estampages existant n'en ont acquis que plus de prix, et c'est à juste titre que nos musées d'art extrême-oriental en ont réuni des collections, d'où l'on a tiré l'illustration de cet article.

La série la plus riche et la plus belle se rapporte aux sculptures de l'époque Han (IIe siècle avant J.-C. IIe siècle après J.-C.).

Ces sculptures ou plutôt ces ciselures en relief d'un millimètre environ, ornaient les piliers placés à l'entrée des champs de sépultures, ou les chambrettes funéraires qui précédaient les tombes, ou même les parois en pierre ou en brique des tombes mêmes où reposaient les cercueils. La majorité des estampages Han ont été relevés sur les murs des chambrettes ou « salles d'offrandes » : là, devant la tablette ou la statue du mort, on déposait des offrandes qui lui étaient destinées. Ces chambrettes existaient peut-être avant les Han, en tout cas certainement dès les premiers Han. Elles se multiplièrent par la suite, tout en restant cependant réservées aux défunts riches ou aux dignitaires; on les trouve principalement dans le Chan-tong, en plus petit nombre dans le Ho-nan et dans le Sseu-tchouan. Elles disparurent peu à peu en tant que vestibules des tombes particulières, et se transformèrent en un temple funéraire familial, qui est un édifice construit dans la cité.

Le mérite d'une étude approfondie des sculptures Han revient à Edouard Chavannes. Ce maître publia en 1893 un premier travail sur ce sujet, qu'il reprit et développa de façon définitive dans le compte rendu de sa *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* (la mission est de 1907, le compte rendu de 1913). C'est aux recherches de cet illustre sinologue qu'en cette matière, comme en tant d'autres, il convient de se reporter.

Les textes anciens, notamment les mémoires de Sse ma-tsien, jettent sur la civilisation des Han de saisissantes lumières. Ce fut une des grandes époques de la Chine. Les barbares

Cortège d'un magistrat (fig. 5). Chine. Époque Han.

refoulés, le pouvoir affermi, voilà les traits saillants. Mais cela n'allait pas sans luttes ni dévastation. Le sang coulait à flots, les têtes tombaient par dizaine de mille. L'assassinat et les féroces représailles étaient des incidents de politique courante. Les traits de sauvagerie abondent, et non seulement les annalistes les rapportent, mais les sculpteurs des chambrettes en retracent souvent les épisodes. Malgré ces mœurs violentes, on vit fleurir alors les belles-lettres, la philosophie et les arts. Le goût de la beauté se retrouvait dans l'ornementation des ustensiles les plus modestes, ceux qu'on a exhumés des tombes nous en portent le témoignage. Les scènes représentées sur les parois sculptées commentent éloquemment la vie de cette époque.

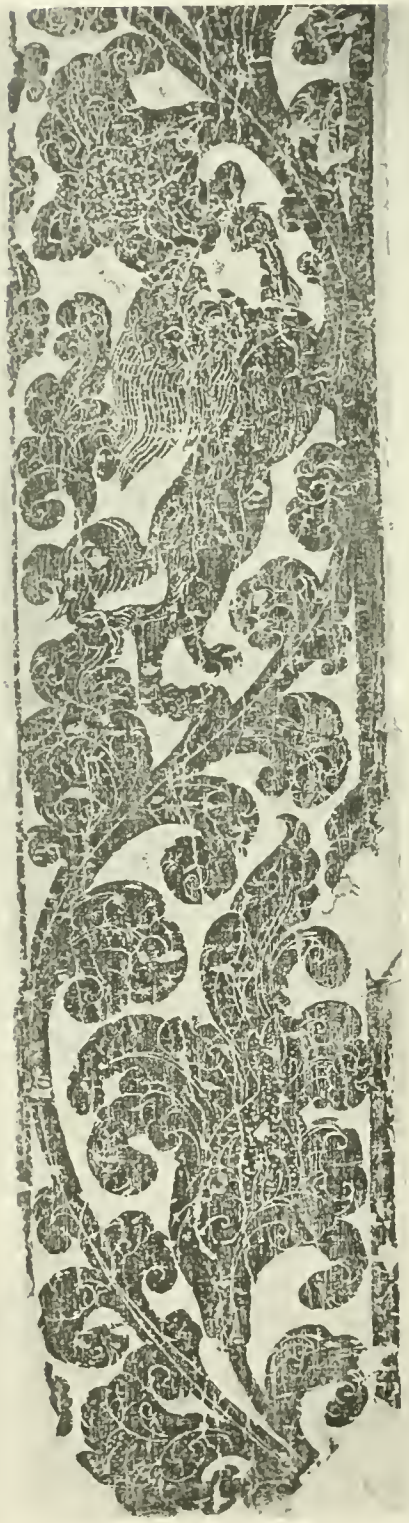
A côté des représentations mythologiques comme la Si wang mou entourée du corbeau solaire, du lièvre lunaire, du renard à neuf queues, ou de figures légendaires telles que Fou-hi ou Niu-koua à la queue de serpent ou de poisson, l'un portant l'équerre et l'autre le compas, à côté des cortèges des femmes vertueuses, des fils pieux, et des philosophes éminents, voici les assassins illustres : King K'o qui cachant son poignard dans l'étui d'une carte géographique, tenta d'en frapper le roi de Ts'in, puis le coup manqué, et atteint lui-même de huit blessures, s'adossa à une colonne et se mit à rire en attendant la mort ; et ce Nie Tcheng qui après avoir tué le roi de Han, se lacéra le visage, s'arracha les yeux et s'ouvrit le ventre afin de se rendre méconnaissable.

Plus loin nous assistons à un repas. La maison a deux étages, ce qui permet de représenter la préparation des mets, le festin, et l'orchestre accompagné des danseurs et des jongleurs qui égaient la fête. Les scènes de chasse sont fréquentes ; elles font connaître les armes, l'allure des chasseurs ; le chien et le gibier se poursuivent en bondissant, et leurs silhouettes sont d'une vérité extraordinaire.

On retrace souvent sur les murs de la chambrette des scènes marquantes de la vie du défunt : les combats auxquels il prit part, les cortèges officiels où il tient un rôle de premier plan. Ici, plus de souvenirs légendaires, plus de modèles transmis et répétés d'une génération à l'autre ; le sculpteur a l'esprit et la main plus libres, et son art y gagne en vivacité.

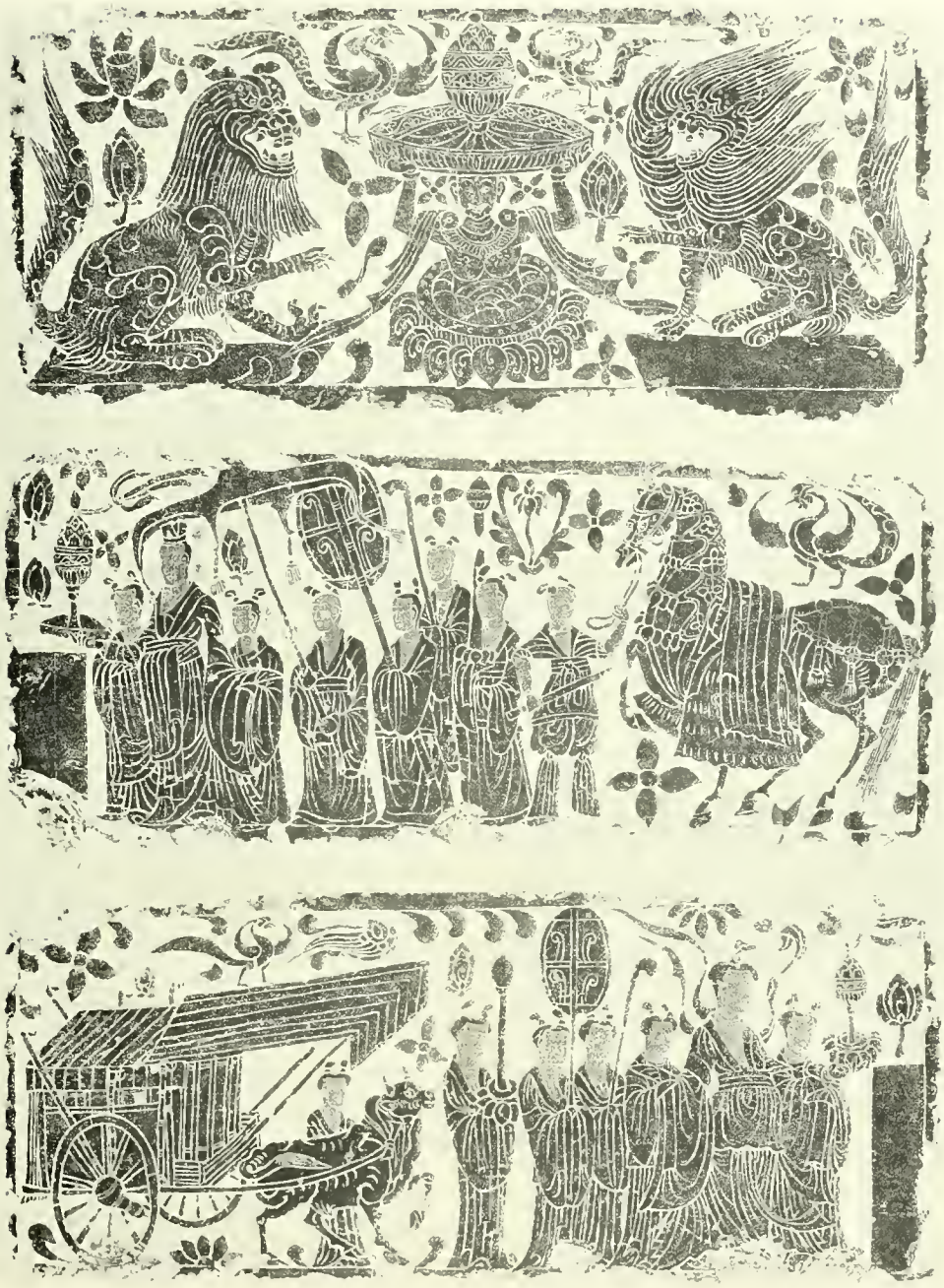
Il semble d'ailleurs que les chambrettes n'aient pas été exclusivement funéraires. On les érigeait parfois du vivant du personnage à

qui elles étaient consacrées. Celles-là sont un reflet direct des mœurs à l'époque des Han; elles renseignent sur l'habitation, l'ornementation des demeures, et répondent avec plus ou moins de justesse et d'abondance à cette description si animée que Wang Wen-k'ao, qui vivait au début du second siècle de notre ère, nous a laissée d'un palais princier dans le poème suivant : « Tout exprime l'élégance et la beauté. Des boutons de fleurs s'épanouissent; des pavots verts avec leurs têtes brunes, de leurs cavités laissent pendre des perles. Les poutres ornées de nuages, les têtes de poutres agrémentées de plantes, les acrotères surmontées de dragons sont ciselés en relief et en creux. Des oiseaux qui volent et des quadrupèdes qui marchent, suivant la forme du bois prennent naissance et beauté. Un tigre bondissant va saisir sa proie sur le sommet d'une poutre transversale; il dresse la tête, il a beaucoup de force et les poils de son dos se hérissent. Un dragon sans cornes se crispe en contorsions; son menton semble remuer et tente de saisir quelque chose. L'oiseau rouge ouvre les ailes; il se tient debout sur une poutre horizontale... Un lièvre rapide se tapit à côté d'un balustre. Des singes sans queue et des singes avec queue s'accrochent aux têtes des poutres et se poursuivent. Un ours noir tire la langue en montrant ses crocs; il se tient bossu comme un homme qui porte un fardeau... Des barbares très haut sont en foule sur les poutres supérieures; d'une manière grave et gracieuse ils s'accroupissent et se font face; ils relèvent leur grosse tête et regardent comme des vautours; ils ont une tête énorme avec des orbites profondément enfoncées et ouvrent de grands yeux; ils ont l'air de gens qui sont dans un endroit périlleux et ont peur; la bouche contractée et les sourcils froncés, ils sont pleins d'inquiétude. »



Bordure de stèle (fig. 6). Époque T'ang.

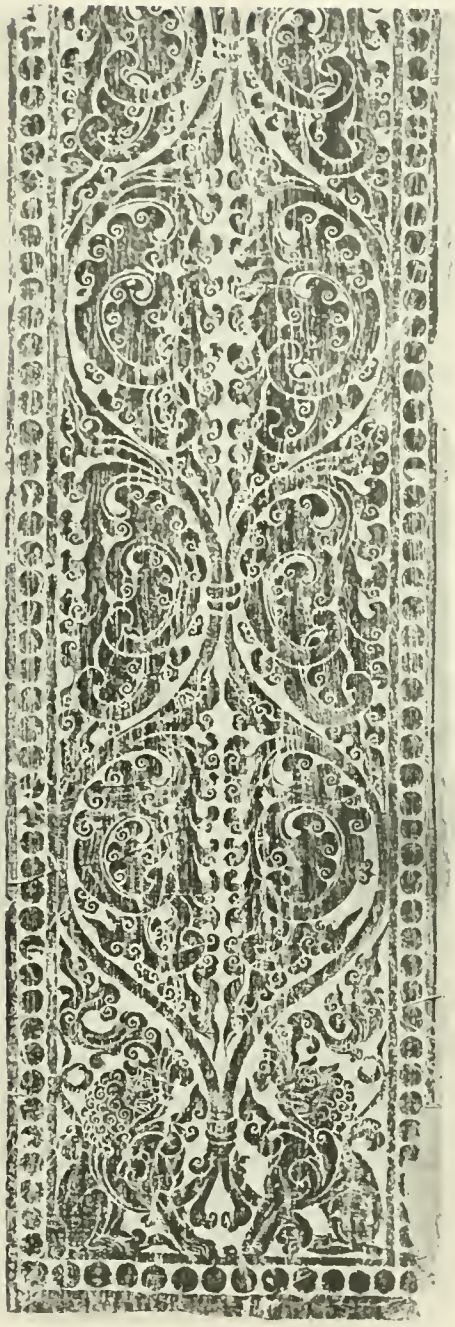
De tels motifs trouvent place souvent sur les sculptures des chambrettes. La division des surfaces en plusieurs registres superposés, permettait une grande abondance et une grande variété de scènes. Toutes sont remarquables par une stylisation puissante, qui simplifie les gestes et les fixe en traits nets, sans que l'esprit d'observation se perde jamais : ce souci réaliste va quelquefois jusqu'à



Cortège d'un gouverneur (fig. 7). Chine. Époque Wei.

montrer le crottin que laisse tomber un cheval.

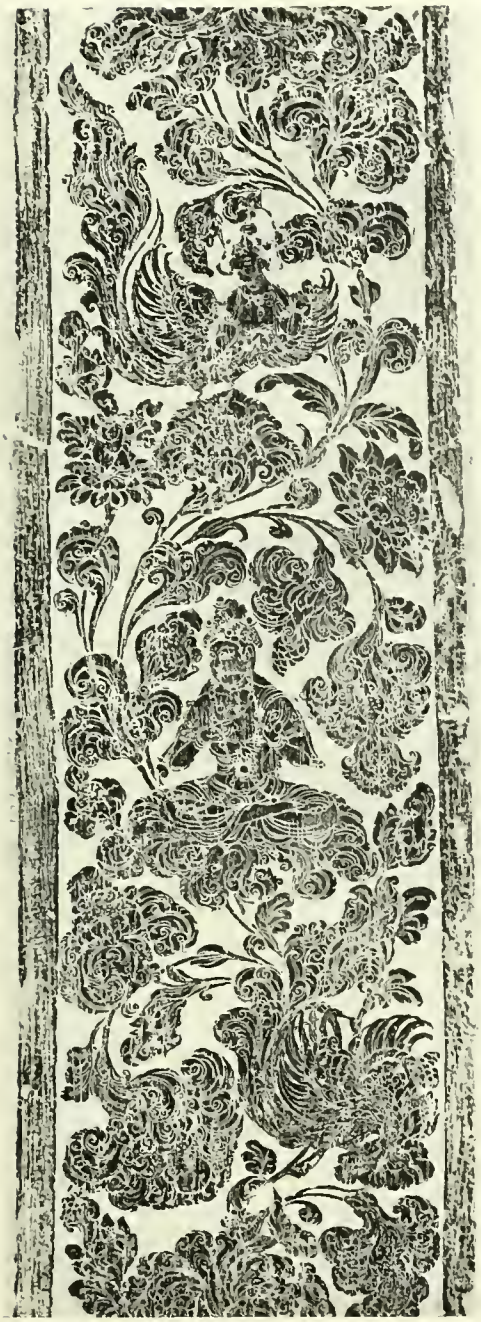
Notre fig. 1 montre bien comment la traduction des mouvements de la vie peut s'allier aux scènes les plus fantastiques. Sur le registre supérieur, des génies ailés, des chevaux, des dragons ailés, des quadrupèdes ailés à tête d'oiseau et à queue de serpent. Le registre du milieu représente Fou-hi tenant l'équerre et Niw-koua avec le compas, entourés de personnages ailés. Nous voyons en bas des dragons ailés en pleine course, et dont les cavaliers portent des oriflammes. Quelle ardeur, quelle folle allure, nous croyons sentir le vent de la course!

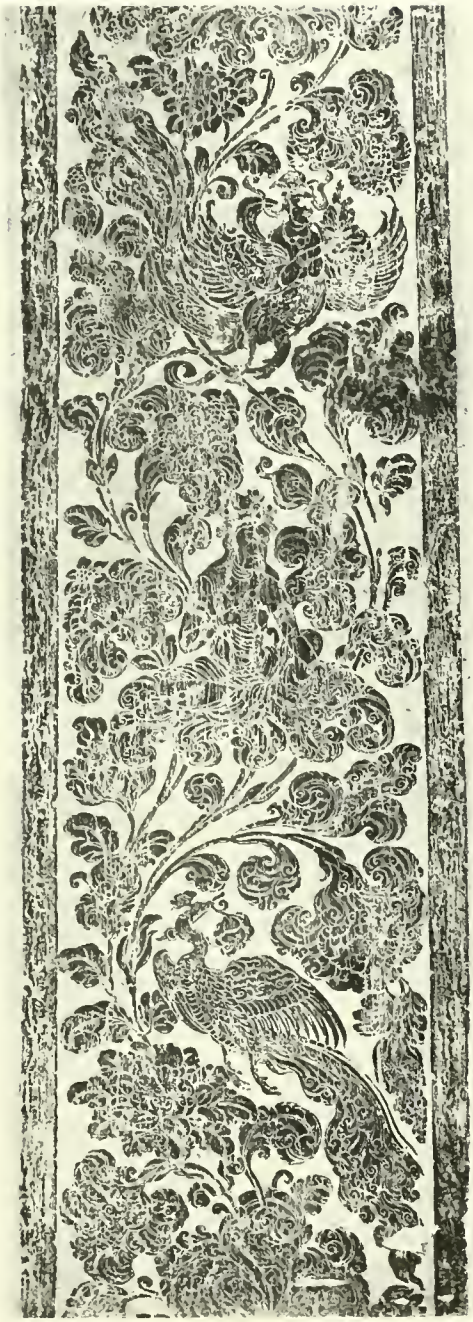


Bordures de stèles (fig. 8 et 9).

Chine. Époque T'ang.

Les trois registres de la fig. 2 retracent des épisodes guerriers. On remarquera la vigueur du pas relevé des chevaux ; il s'agit là d'une attitude-type, répétée sur les scènes du même genre : mais pour donner plus d'accent, l'artiste a modifié le mouvement de l'un des chevaux, qui tourne la tête. Plusieurs hommes combattent sur le registre inférieur ; l'un d'eux est tombé, et le personnage placé au-dessus de lui le saisit par les cheveux. Le char de la fig. 4, au cheval cabré, porte un dignitaire et son cocher. Quant à la pierre estampée de la fig. 5, elle provient de la chambrette d'un haut magistrat, qui est représenté





Bordures de stèles (fig. 10 et 11). Chine. Epoque T'ang.

sur son char, avec un cortège de cinq assesseurs à cheval, disposés sur deux registres; cette pierre, provenant d'une collection chinoise, appartient au musée du Louvre.

Quittant les Han, nous voici, quatre siècles plus tard, en présence d'un document qui donne une idée juste de ce même art des pierres sculptées en léger relief, à l'époque Wei fig. 7. Cet estampage reproduit les côtés d'un piédestal qui portait jadis une image du Bouddha Maitreya, et rappelle la consécration de cette statue par le gouverneur de la province, en 524 après J.-C. Le gouverneur,

accompagné de deux jeunes gens, ses fils sans doute, s'avance en tête d'une nombreuse suite de serviteurs portant des insignes et conduisant un cheval et un bœuf attelé à un chariot. Le registre supérieur contient deux lions encadrant une femme, vue à mi-corps, qui tient sur ses deux bras relevés un plateau d'offrandes.

Le style s'attarde ici à des mièvreries de détail. A partir des Wei, l'art chinois se modifie par l'évolution de sa propre originalité comme aussi par le jeu d'apports extérieurs tels que l'influence indo-grecque du bouddhisme et celle de l'art sassanide. Les fig. 8, 10 et 11 en sont la preuve ; ce sont des bordures de stèles; l'une, datée de l'année 663, accuse cette double influence, mais se tient encore dans la ligne d'un décor rigide où l'on retrouve mainte stylisation purement chinoise ; les deux autres sont de l'année 736 ; l'extrême liberté de la conception, le mouvement souple et doux des rinceaux, la fantaisie qui mélange dans les volutes des pivoines, l'oiseau traditionnel de Hô et les représentations bouddhiques, tout démontre la transformation profonde subie par le génie décoratif de la Chine.

L'estampage de la fig. 9 provient non d'une pierre sculptée, mais d'un bois gravé, se réclamant faussement d'une pierre sculptée et non moins faussement daté de 524. Nous le reproduisons pour mettre en garde l'amateur d'estampages contre des feuilles de ce genre, non seulement apocryphes, mais où l'on ne retrouve plus que le reflet sec d'une belle œuvre.

H. d'Ardenne de Tizac.

Sculpture apocryphe (fig. 12). Faussement datée de l'époque Wei

Service à café, porcelaine.

Formes de Claude.
Decor de Mme Balick.

LES NOUVEAUX TRAVAUX DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

Nul n'a oublié les vives critiques que suscita, contre la Manufacture de Sèvres, l'exposition de 1889. En dehors de quelques recherches de matières, dues à Théodore Deck et portant sur la grosse porcelaine, ou « grès porcelanique », Sèvres ne présentait aucune forme vraiment nouvelle et se traînait dans les redites. La commission du budget, tenant compte de l'opinion générale, supprima en 1891 les crédits affectés à la Manufacture, ce que la Révolution elle-même n'avait pas osé faire. Le ministre de l'intérieur, Paré, déclarait à la Convention qu'il serait « inconvenable » d'intercepter la tradition, ou la succession de talents rares et précieux qui sont mis en œuvre à Sèvres. M. Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique, pensa comme Paré ; il sauva la Manufacture du plus grand danger qu'elle eût jamais couru et fit rapporter son arrêt de mort. Une réorganisation complète suivit la réinscription des crédits au budget, puis sous l'administration de Baumgart et sous la direction artistique d'Alexandre Sandier, on travailla activement à préparer l'exposition de 1900, où Sèvres se manifesta avec éclat.

Le programme que Baumgart avait dressé en 1892 garde, aujourd'hui encore, toute sa valeur. En dehors des perfectionnements incessants à apporter à la porcelaine dure et à sa décoration au grand feu de four, il affirmait qu'il était temps de remplacer les modèles de vases anciens par des formes ne comportant plus

Vase de Félix Aubert. Décor gravé par Peluche.

aucun artifice de montage et, d'une manière générale, il préconisait la recherche de motifs décoratifs soigneusement appropriés à ces formes et *composés d'éléments empruntés à la nature*. Enfin il souhaitait l'extension de la série des couvertes colorées de grand feu, la reconstitution de la porcelaine tendre, *avec l'emploi de formes modernes* et le développement des applications du grès à la construction et à la décoration intérieure de l'habitation.

Sandier s'appliqua à réaliser ce beau programme avec toute la foi profonde qu'il avait mise dans l'art moderne. Grâce à l'impulsion qu'il sut donner aux divers ateliers, on eut l'impression qu'une ère nouvelle commençait alors pour Sèvres. La fabrication osa rompre avec les habitudes imposées par Brongniart à une maison qu'il avait dirigée pendant près de cinquante ans et qui, si longtemps, avaient fait loi; on affirma la nécessité de secouer les routines; on ne conserva de la tradition que ce qui méritait d'être conservé, je veux dire le souci d'une perfection dans l'exécution poussée aussi loin que possible, grâce à l'expérience acquise dans la technique par des travaux poursuivis pendant un siècle et demi.

L'exposition du dernier Salon d'Automne a confirmé la justesse des principes posés par Baumgart, auxquels la direction actuelle est demeurée fidèle, au moins dans ses grandes lignes. Elle a maintenu l'élan pris dès 1900; elle a fait de plus en plus appel à tous les artistes capables de rajeunir ses modèles; elle s'est attachée à conserver le contact continuel avec les grands courants qui traversent l'art de notre époque. Le succès a répondu à son effort.

Pour comprendre à sa vraie valeur ce mouvement si heureux de rénovation dont les illustrations de cet article fournissent autant de témoignages caractéristiques, il

Vase de F. Aubert. Décor gravé par Peluche

Vases. BOIGNARD.

faut se rendre compte des difficultés spéciales que soulève le problème de la production dans une manufacture de caractère officiel appartenant à l'Etat. Brongniart n'hésitait pas, en 1830, à écarter de ses devoirs d'administrateur toute préoccupation commerciale. « Ce n'est pas par la porcelaine que la Manufacture met dans le commerce, écrivait-il, qu'elle conservera son influence sur l'industrie ; elle la conserverait encore, lors même qu'elle n'y mettrait pas une pièce ; il suffit qu'elle fasse du bruit en Europe par ses produits de luxe, par ses grandes pièces, pour que sa réputation s'attache à toute la porcelaine française. C'est ainsi que la Manufacture de Sèvres, *en faisant des pièces que personne n'achète*, a rendu de grands services au commerce de la porcelaine. » Qu'on ne voie pas dans ces mots une simple boutade d'humoriste. Rien n'est moins dans le caractère de Brongniart. Il entendait affirmer ainsi plus particulièrement le caractère de « conservatoire des arts céramiques » que Sèvres doit maintenir d'abord et il avait raison. Mais il ne faut pas attacher au mot de conservatoire l'idée d'une tradition immobilisée et ce n'est pas ainsi que l'entendait Brongniart. Il sut, au contraire, faire de Sèvres un champ d'expériences techniques incessantes. Il n'eut qu'un tort, c'est de négliger par trop le point de vue artistique et de donner aux chimistes une importance telle, que les artistes n'avaient plus qu'à mettre en valeur le résultat de leurs études, ce qui est le contraire même de ce qui est souhaitable et naturel.

Applique lumineuse. Modèle de H. Rapin.

Si le souci de la vente ne doit pas avoir pour Sèvres l'importance qu'il prend dans l'industrie privée, est-ce à dire que le point de vue commercial doive être négligé autant que l'admettait Brongniart et qu'on peut sans inconvénient produire à perte? Non pas. Par la force des choses, une manufacture d'Etat est amenée à vendre cher, parce que nulle autre ne pourrait s'offrir le luxe de recherches souvent fort coûteuses entreprises pour le plus grand profit de tous. Cette idée est affirmée dès le XVIIIe siècle à bien des reprises et Bertin, contrôleur des finances sous l'autorité administrative duquel Sèvres avait été placé, déclarait en 1766 déjà, que le Roy se propose seulement *de perfectionner le modèle de fabrication*, qu'il ne veut pas en faire un objet de profit, que cela contrarierait les vues que le gouvernement s'est proposé, si le Roy concentrait dans sa manufacture les gains et les profits d'un commerce qui n'est fait que pour ses sujets. Le rôle de Sèvres demeure à cet égard le même qu'autrefois. Il ne peut être question seulement d'exploiter la Manufacture comme une maison de commerce ordinaire, d'aboutir à un fort rendement à bon marché et de concurrencer l'industrie privée. Mais si l'on veut bien se rappeler que chaque assiette du service exécuté en 1777 pour Catherine II de Russie revenait à 242 livres, que le suerier de ce même service valait 1.410 livres, que l'assiette du service du roi Louis XVI, exécuté en 1790, coûtait 480 livres, que le service entier du duc de Praslin fut payé 28.000 livres, que Louis XV versait à la

Lampe. H Rapin.
Abat-jour. Gauvenet.

Veilleuses avec abat-jour en porcelaine translucide.

Abat-jour de GAUVENET.
Montures de CHAPPEY.

Manufacture 48 livres pour un simple plat à barbe et 960 livres pour une écritoire, on en concluera que les progrès de l'outillage et de la technique ont tout de même contribué à faire baisser depuis cette époque les prix auxquels Sèvres peut, sans perte, nous livrer le meilleur de sa production.

Il serait fâcheux, de plus, que la Manufacture ne se souciât, comme le voulait Brongniart, que des grandes pièces. Ce serait une erreur esthétique au moins aussi certaine qu'une erreur administrative et commerciale. Ce serait une diminution regrettable de l'influence que Sèvres peut et doit exercer par son exemple. L'objet d'art n'est pas nécessairement un objet inutilement décoratif. On est revenu heureusement de ce préjugé qui a eu cours trop longtemps. Sans doute on a toujours créé à Sèvres des services de table, des vases et autres objets d'utilité. Encore faut-il que dans ces vases on puisse mettre des fleurs, qu'ils ne soient pas seulement des vases d'apparat, qu'ils puissent trouver place sur une de nos tables, et que ces services ne soient pas tous destinés à des réceptions de cour. Félicitons-nous donc que des artistes comme Mme Balick, Claude, Serrières, Dufrêne, Bastard, Bonfils, Puissilieux, Mme Suzanne Lalique, aient récemment composé une série de bonbonnières, de services à thé ou à café, de boîtes à thé, de déjeuners, de jattes, etc., dont les formes sobres, soigneusement étudiées, adaptées à leur destination, dont la fantaisie et la souplesse ornementales constituent des modèles d'un goût parfait.

Pièce d'un surtout lumineux. E. BRACQUEMOND.

Aubert, Jaulmes, Menu, Karbowski, Boignart, Burie, de Lierres, Thomas, Mlle Fontaine et parmi les décorateurs attachés à la Manufacture, Gibleux, chef des travaux de

Tasse et soucoupe. ROBERT BONFILS.

trouvera ici plusieurs exemples.

Enfin si l'on examine les sculptures éditées depuis 1918, on relève parmi leurs auteurs les noms de Pierre Lenoir, Bazin, Henri Varenne, Charpentier-Mio, Jacques Nam, Maignan, Ducuing, Vallette, Sandoz, Verlet, Max Blondat, etc. Jamais l'activité de Sèvres ne s'était aussi pleinement manifestée.

Essayons de dégager de l'ensemble de ces derniers travaux, que nous ne pouvons songer à étudier en détail, quelques observations générales qui marquent le sens et la portée de leur orientation. Rien de plus délicat que la collaboration de l'artiste et du potier. Dans sa critique publiée en 1891 contre les manufactures nationales de céramique et de tapisserie, Félix Bracquemond exagérant l'importance donnée au métier, allait jusqu'à affirmer que la valeur d'art d'une décoration céramique est indifférente en elle-même, le décor ne prenant de valeur réelle que par la façon dont les émaux de couverte s'en emparent et en développent l'expression. « La matière céra-

décoration, Bieuville, Pihan, Péluche, Mlle Vesque et j'en oublie, se sont employés avec autant de bonheur à renouveler surtout l'aspect et l'ornementation des vases. Dans la production de la faïence, Avenard a eu des innovations qui méritent d'être étudiées à part et qui le seront ici prochainement.

Sèvres a compris également l'importance que joue dans un intérieur moderne l'électricité et le parti décoratif qu'on en peut tirer. Au lieu d'adapter plus ou moins mal, comme on le voit faire trop souvent encore, des flambeaux Louis XV à ce mode d'éclairage, Bracquemond, Gauvenet, Brandt, Henri Rapin, chargé à la Manufacture du rôle si important d'inspecteur des travaux d'art, Hairon, Chappey, Capron, ont préféré modeler et graver sur porcelaine crue ou patinée, montée sur fer forgé, sur bronze, sur argent, sur bois sculpté, des lustres, des lampadaires, des lampes veilleuses, des vasques-appliques, dont on

Tasse et soucoupe. ROBERT BONFILS.

mique, ajoutait-il, exalte la qualité du décor, ou bien elle atténue et supprime cette qualité, jusqu'à rendre revêche à la vue une œuvre ingénieuse et de bonne exécution sur la toile ou le papier. « Bracquemond réservait aux surprises du four et à la collaboration du feu une part excessive et le problème ne se pose plus aujourd'hui tout à fait comme de son temps. L'habileté du potier est devenue si grande, les hasards du feu ont été si réduits, la richesse de la palette s'est développée à tel point que l'on peut affirmer qu'il n'est plus de projet apporté par un artiste qui ne puisse être réalisé. Mais il demeure évident que si le potier doit mettre au service de l'artiste toute son habileté technique, le feu reste le maître de l'un et de l'autre. « Le feu fait fleurir la couleur », disent les potiers et l'artiste doit soumettre d'avance ses idées aux corrections que la flamme leur impose nécessairement. La matière exige de plus qu'on la respecte et la porcelaine en particulier, est trop précieuse et trop riche, pour qu'on la dissimule entièrement sous la couleur, sous l'émail ou sous les décors opaques, ainsi qu'on le fit aux plus mauvaises époques de l'histoire de Sèvres. Elle a droit à des ménagements spéciaux, elle a droit à plus d'égards encore que la faïence ou le grès.

Vase. BURIE.

On remarquera aisément dans toutes les œuvres reproduites ici, le souci de l'artiste d'obéir à ces lois de convenance, de respecter la beauté propre à chaque matière qu'il s'attache à faire valoir, au lieu de la dissimuler sous une surcharge décorative ; on observera aussi l'harmonie entre le décor et les formes des objets. Ces principes sont ceux qui dominent toute la décoration moderne, de quelque matière qu'il s'agisse, métal, bois, verre ou produits cérames. Pour ces derniers la variété des techniques offre en outre à l'artiste des possibilités infinies d'expression et il sait en user avec bonheur. Que le décor soit exécuté en couleurs de grand feu, sur couverte, ou qu'il soit obtenu au feu de moufle et sous glaçure, que l'on utilise des pâtes appliquées, gravées ou colorées, ou qu'on préfère employer des émaux, tous ces procédés en honneur à Sèvres expriment tour à tour les effets les plus divers et toujours avec une perfection de métier dont la Manufacture garde la tradition et qui est sa légitime fierté.

Boite à the. CLAUDE.

Pour ce qui est du style, le décor prend de nos jours avec les formes naturelles toutes les libertés. Il n'est plus asservi à des effets de trompe-l'œil et à une copie littérale. Aucun sujet, aucun programme ne sont, du reste, imposés à l'artiste. La Manufacture est à son service pour réaliser le plus fidèlement possible ses intentions et l'administration, secondée par son comité technique

et artistique, fait preuve du plus large éclectisme dans les projets qu'elle accueille.

Voyez le service de Bonfils qui conserve quelque chose du charme d'une gravure, où le dessin réserve au blanc de la porcelaine toute son importance et ne joue que pour en faire valoir l'éclat. Dans son pot à crème ou dans sa boîte à thé, Claude aime la simplicité et la naïveté de l'art populaire, tandis qu'il se montre plus précieux et plus raffiné dans son service à café. Burie est un tachiste habile qui a étudié l'art d'Extrême-Orient, Serrières et Puissilieux balancent leurs compositions avec une logique toute géométrique n'excluant pas la souplesse. Boignart pare les flancs de ses vases d'un simple chinage ou d'un décor inspiré de motifs floraux. L'une des veilleuses de Gauvenet donne l'impression d'un ciel d'été parsemé d'astres et traversé par la voie lactée, tandis que l'autre est d'une fantaisie toute japonaise. Gauvenet et Rapin développent à la fois dans le bronze et la porcelaine le même thème ornemental différencié cependant par la qualité de la matière auquel il s'applique. Combien d'autres exemples pourrait-t-on donner de la diversité qui caractérise aujourd'hui les œuvres sortant de la Manufacture de Sèvres!

Pots à crème. CLAUDE.

Souhaitons qu'on lui accorde bientôt l'autonomie administrative et budgétaire qu'elle désire, afin de pouvoir consacrer aux essais nouveaux une part importante de ses recettes. Ce vœu de son directeur actuel, M. Lechevallier-Chevignard, prouve qu'il a dans le succès une foi que le présent autorise et justifie pleinement.

Avons-nous beaucoup d'administrateurs possédant à ce point le goût de l'entreprise et une pareille confiance dans l'avenir? Qu'on ne décourage pas, au moins, la bonne volonté de ceux qui n'hésitent pas à accroître à la fois leurs initiatives et leurs responsabilités.

GASTON VARENNE.

Plat. JEAN SERRIÈRES.

PORCELAINE DE SEVRES

Vase « d'Ormesson » par GENSOLI

Vase « Oul-San »
Composition de DE LIERRES Exécutée par Mlle VESQUE

Vase « d'Alençon »
Composition de AUG. H. THOMAS Exécutée par MIMARD

Dévotion à Saint-Herbot, 1893. — *Photo Druet* — PAUL SÉRUSIER.

PAUL SÉRUSIER

C'est dans un chemin creux du Pouldu que Gauguin dit adieu à Sérusier. Il était tout équipé, de gros souliers ferrés aux pieds, un sac de trimardeur sur l'épaule, et, levant la main annonçait : *Je pars pour Tahiti. — Je reste en Bretagne*, répondait Sérusier. Ce fut tout ce qu'ils dirent. Gauguin se mit en route ; Sérusier s'assit dans l'herbe. Ils ne devaient pas se revoir.

Si deux hommes furent jamais faits pour s'aimer, c'étaient bien, pourtant, Sérusier et Gauguin. Gauguin entrait dans toute la force de l'âge lorsque Sérusier vint à lui. Quant à Sérusier, tout jeune encore et commençant à peindre, il suivait les errements de l'Ecole : Gauguin le *désembourgeoisa*. Dans la suite, Sérusier apportait à Paris *la bonne nouvelle* de Gauguin. Ses discours à l'Académie Julian, ses théories parmi les *Nabis* fixaient dans la suite du maître cette génération qui nous a donné Maurice Denis, Pierre Bonnard, René Piot, Roussel et Vuillard. Il était bon, ardent et libre. Quel que fût le milieu qu'il abordât, il apportait donc des vues originales, de l'enthousiasme et de la foi. Aussi bien renouvelait-il à ce même moment la décoration théâtrale. Les musiciens, enfin, l'écoutaient. Tout homme a dans sa vie un moment d'héroïsme où il se donne sans compter. Il est alors comme un centre d'attraction autour duquel gravitent ceux qui cherchent après eux-mêmes. Tel fut Sérusier : Sa jeunesse a laissé dans

Marie Lagda, 1891. *(Photo Druet.)*
— Collection Maurice Denis —

PAUL SÉRUSIER.

On a pris l'habitude depuis quelques années de le confondre dans la grande ombre de Gauguin, et pour tenir de lui la doctrine de Pont-Aven, beaucoup ne voient plus son caractère. Les adieux de Gauguin, l'attitude du maître et du disciple à ce dernier moment nous les montrent pourtant bien différents : Gauguin partait, Sérusier demeurait. L'aventure, avec des décisions brusques, des mouvements violents, telle est la destinée de Gauguin. Il y avait du matelot en lui, et du matelot de course. C'était un homme de la mer, voué à la vie errante, et jusqu'à son tombeau, tout de lui devait nous apparaître dans l'inconnu. Il y a du berger dans Sérusier. Il se plaît dans le songe. Il est fait pour méditer à la même place, pour cheminer dans l'herbe, ou sous les bois. Ne vous étonnez donc pas qu'il se fixe en Bretagne, et en plein *argoat*, c'est-à-dire dans la lande, et non sur les côtes qui retiennent tant d'entre nous : c'est un homme de la terre.

l'esprit des contemporains le souvenir d'un foyer de lumière ; à l'heure présente encore, son beau visage encadré de cheveux blancs, ses yeux clairs conservent je ne sais quel air de liberté et d'autorité tout ensemble qui séduit et retient ceux qui l'approchent. Quelques années après Le Pouldu, il se liait avec un peintre dont l'âme s'apparente, en effet, à la sienne : Odilon Redon. Ce fut son grand ami avec Maurice Denis. Il se mariait enfin avec une douce créature, qui le fixa. Telle est sa vie. Elle ne comporte pas beaucoup d'évènements; elle se déroule sans rien qui frappe l'extérieur, et il faut entrer dans l'intimité de l'homme pour le connaître.

La doctrine de Sérusier tend à l'affirmation d'un *style universel*. Qu'entend-il par *style universel?* Il veut dire qu'indépendamment du style propre à l'individu, à l'époque, ou à la race, des formes existent, communes à toute intelligence, à travers lesquelles l'esprit se montre identique. Ce sont celles que doit fixer l'artiste. Assez communément nous les apprenons dans les canons grecs. Sérusier ne nie pas qu'elles y soient contenues, mais il pense que ces éléments ontologiques de l'œuvre d'art, pour nous être inhérents, apparaissent encore plus clairement dans l'œuvre

La soupe, 1907.
— *Photo Druet* —

PAUL SÉRUSIER.

de ces *hommes simples que nous appelons des Primitifs* (1). Au contraire, l'éducation officielle en obscurcit en nous l'intelligence. Nous sommes donc obligés de les retrouver par l'abstraction et la généralisation. En fait, où les retrouvons-nous? Dans *la mathématique, dont l'application à l'art plastique, forcément spécial, est la géométrie.* L'artiste est toujours, l'artiste doit être un géomètre. Vous voyez que la doctrine de Sérusier suppose une constance : Constance de l'Esprit qui résulte de sa constitution même, et qui date des origines, en sorte que l'image plastique la plus moderne contiendra quelqu'une de ces figures éternelles que Dieu trace dès le commencement dans l'esprit de l'homme. La suite de la doctrine, c'est un système historique. Sérusier relève successivement les signes de l'identité de l'Esprit en Egypte, chez les Assyriens, chez les premiers Grecs, chez les Romans, les Gothiques et les Primitifs (1) ; il ne craint pas, enfin, de remonter jusqu'aux sauvages, Bretons ou Nègres, bref, à tout ce qui dans l'humanité conserve ou retrouve le dépôt d'une première tradition.

Ces idées ne sont peut-être plus absolument neuves. Nous avons même atteint leurs dernières conséquences. La passion dont nous nous sommes pris pour l'art populaire, le succes que nous avons fait à l'art nègre, en témoignent. Les poètes, les artistes, les critiques, n'ont cessé de rechercher des reviviscences d'un cycle antécédent au nôtre pour y

(1) Voir *A B C de la Peinture*, par Paul Sérusier, dans *La Douce France*, n° 31, mai 1921. L'ouvrage a fait l'objet d'une nouvelle edition, due aux soins de *La Douce France* et de Henry Floury (Paris 1921).

(1) Paul Sérusier à traduit *L'Esthétique de Beuron*. Voir sur ses relations avec les Bénédictins de Beuron ou du Mont Cassin : Maurice Denis : *Théories*, pp. 143-144.

La Veuve, 1912.
— *Photo Rosemann* —

PAUL SÉRUSIER.

prendre les éléments d'une esthétique antérieure à l'esthétique officielle. Cependant, tout ce mouvement n'a pas abouti : Au moment même, en effet, où le *Primitivisme* rencontrait sa plus grande faveur, nous voyions réapparaître le système gréco-romain et renaissant, et cela avec tant d'autorité qu'aujourd'hui, les jeunes y sont convertis. Ils abandonnent la couleur, ils renoncent à l'imagination. Jus de pipe et copie, voilà déjà qui est significatif, mais la réaction porte plus loin : elle s'attaque à l'Esprit même pour nous réduire une fois de plus à l'esthétique caduque que la génération précédente avait rejetée. Il ne convient donc pas de nous faire illusion : nous voyons s'opérer un retournement complet de l'intelligence, et c'est assurément là le fait le plus grave qui se soit produit, depuis Gauguin, dans l'histoire de la peinture. Je n'ignore pas que ce retour au classicisme tient à des causes multiples, et dont la plupart sont étrangères au domaine de l'art. Je ne saurais donc en faire état à cette place où il ne m'appartient de parler que de peinture ; mais j'ai bien le droit au moins de vous expliquer une telle régression : Si les jeunes ne suivent plus la doctrine du Pouldu, c'est que leurs aînés cessaient eux-mêmes de croire à la vérité d'un système qui leur avait apparu tout d'abord comme une révélation. Il était dit : l'art a pour fin de tendre au *style universel ;* le peintre devait donc pratiquer une discipline géométrique, de manière à composer l'image plastique conformément à ces angles sur lesquels est construit le monde extérieur. Toute chose a été créée sur un jeu de lignes qui se présente comme la perspective de l'Esprit. C'est de ce fait que part Sérusier pour établir la notion fondamentale de son esthétique : *l'image mentale. L'image mentale* répond au sentiment personnel de l'artiste, à son état psychologique et physiologique ; elle traduit aussi la situation de l'objet dans l'espace, sa forme, son poids, sa mobilité ou sa fixité ; mais qui s'inquiète de cela, depuis Gauguin ? Ses contemporains, ses disciples directs et indirects, ont préféré s'attacher aux accidents de la nature. Ils copièrent, au lieu de penser. C'est ainsi qu'ils rouvraient les voies au système académique. Je n'ai besoin de nommer personne ici, les noms que je pourrais prononcer, vous les savez, d'ailleurs, aussi bien que moi. C'est à ces renégats de Pont-Aven

Vallée de Châteauneuf, 1906. PAUL SÉRUSIER.
— *Photo Druet* —

que nous devons le retour de l'esthétique officielle. Jugez-les, si vous entrez dans le débat. Pour moi, je ne veux trouver aujourd'hui dans leur abandon qu'une raison de plus d'aimer Sérusier : Il est le seul, parmi les amis de Gauguin, qui se développe dans le sens de sa vocation.

Gauguin avait dit : *Un tableau est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* (1). Mais comment établir cet ordre des couleurs? Sérusier dit : En soulignant *les bonnes proportions de la surface*. Or ces proportions procèdent nécessairement des nombres premiers les plus simples, de leurs produits, de leurs carrés, et de leurs racines. La surface d'un tableau sera donc délimitée suivant les figures du triangle, du carré et du

(1) La définition, à la verite, est de Maurice Denis (voir *op. cit.*, p. 143). *J'ai démêlé*, dit cependant Maurice Denis, *que la part de Sérusier a été grande dans l'élaboration de cette doctrine dont j'attribuais la paternité à Gauguin, à Van Gogh, à Cézanne. C'est à lui que je dois la lucidité avec laquelle... je fixais les points essentiels du système.*

La Conteuse, 1918.
— *Photo Rosemann* —

PAUL SÉRUSIER.

pentagone. Nous diviserons ensuite ces nouvelles surfaces par des lignes droites qui formeront d'autres figures plus simples, tels, par exemple, des carrés avec leurs diagonales. Chaque intersection marquant la place d'un des points de la composition, la composition comprendra des verticales et des horizontales, lignes toutes spirituelles, puisqu'elles sont des conceptions de l'esprit qui les introduit dans les œuvres humaines, alors que la nature ne procède que par courbes; et des obliques qui rompront l'équilibre, mais nous le rétablirons par des obliques de sens opposé. Nous arriverons donc soit à la symétrie, qui est si constante dans les arts primitifs, soit à des déviations que nous verrons répondre au degré d'obliquité de chaque ligne. C'est avec ces obliques que nous délimiterons nos différentes surfaces colorées.

Nous pouvons évidemment en prévoir un très grand nombre ; en fait, nous n'en connaissons directement que quelques-unes : celles que fournissent les angles des polygones réguliers simples : l'angle compris entre la diagonale et un côté du carré, celui du triangle équilatéral, leur moitié, et ceux que nous donne la somme de ces angles. Ils suffisent, dit Sérusier, pour toute composition. De même, quand les courbes s'interposeront entre les droites, nous les ramènerons à des arcs de cercle.

Voilà comme lui-même dessine ses compositions : c'est avec un jeu d'équerres qui lui permet de disposer ses couleurs suivant un plan géométrique. Nulle peinture n'est donc plus volontaire ni réfléchie. Nulle non plus ne s'inquiète davantage de technique.

Il se sert souvent de l'œuf et de la colle ; mais c'est surtout à l'huile qu'il peint. Or il connait les inconvénients de cette peinture, l'impureté que contiennent les couleurs, le peu de durée qu'offre la pleine pâte. Il fait donc usage de deux palettes : l'une chaude, l'autre froide. Palette chaude : jaune d'antimoine, les chromes, ocre-jaune, brun-rouge ou rouge de Venise, terre d'ombre brûlée, vermillon et laque de garance. Palette froide : blanc, noir, jaune de strontiane, les bleus, les verts et laque de garance.

Sur chaque palette il obtient des couleurs rompues par le mélange des couleurs avec deux gris : l'un chaud, l'autre froid, et qui sont com-

Les trois fileuses, 1914.
— *Photo Rosemann* —

PAUL SÉRUSIER.

posés respectivement des couleurs de chaque palette. Il fait ainsi ses préparations : avec les gris de ton chaud, avec ceux de ton froid, auxquels il ajoute les ocres. Les gris chauds et les froids lui permettent un contraste, les ocres, un équilibre. Il pose, ensuite, ses accents où le cœur lui dit : c'est affaire d'inspiration.

Cependant, les couleurs étant bien distinguées, il veut encore les poser sur un bon enduit. D'où tout un travail préalable, avant de peindre, pour obtenir une *base d'harmonie* sur laquelle puisse jouer l'éclat de la lumière.

Un tableau est fait pour nous montrer de la couleur. Les critiques lui demandent trop souvent de représenter de belles choses. Il doit être lui-même une belle chose. C'est en s'inspirant de ces fins propres à la peinture que Sérusier s'élève contre la Renaissance. Pourquoi? Parce qu'elle a forcé les peintres à s'inspirer des statues grecques. Elle détruisait donc les couleurs en les subordonnant aux valeurs. C'est une haine de peintre que lui porte Sérusier.

En fait, quels peintres aime-t-il? Les Primitifs, évidemment, et encore, les Paysagistes de Barbizon, Millet, Courbet, Corot, les Impressionnistes, Cézanne, Van Gogh.

Je n'ai garde d'oublier Chardin, pour qui il professe une si grande admiration. Cependant, et par une contradiction qui n'est qu'apparente, car il voudrait rendre la peinture à sa destinée décorative, ce sont les tapissiers du Moyen âge qu'il considère comme ses véritables maîtres. La tapisserie lui paraît être notre art national ; c'est donc à ses principes qu'il voudrait voir revenir la peinture; il tend lui-même à se rapprocher des couleurs de la laine ; au moins il s'inspire de ses gris si particuliers : *Tout ce que nous peignons*, dit-il, *tout ce que nous tissons, et nos couleurs les plus éclatantes, prendra peu à peu le ton de la poussière. Donnons-le donc dès l'abord à nos figures peintes*, et c'est ainsi qu'il introduit dans quelques-unes de ses toiles la couleur de cette cendre en laquelle nous serons nous-mêmes réduits un jour.

On peut distinguer trois époques dans l'œuvre de Sérusier : l'époque d'imitation de Gauguin, celle des natures mortes, l'époque actuelle, enfin, où, devenu maître de son

Vallée de Châteauneuf, 1907. PAUL SÉRUSIER.
— *Photo Druet* —

art, il peint des scènes de légendes. Certains veulent le considérer comme un peintre de natures mortes; c'est là le diminuer, et son œuvre est bien autrement vaste; il y tend, du reste, à de plus grandes pensées.

Il doit à ses origines flamandes et à ses habitudes de Bretagne un genre de vie assez particulier. C'est un grand buveur de bière et de vin blanc. Il aime la bonne chère et la belle parole. Sa parole est, d'ailleurs, grave; elle répond à de longues méditations; elle lui vient, par contre, d'un seul coup, avec des mots qui tombent à pic dans l'auditeur. Vie abondante que la sienne, tout pleine de rêve et de mouvement, et, à la vérité, il pense en Celte, je veux dire qu'il use de l'analogie pour ordonner son esprit et qu'il est tout en correspondances; mais de telles facultés ne sont-

elles pas le propre de l'artiste? Les pensées et les qualités morales ne sauraient être représentées que par des équivalents formels, et c'est le don de percevoir ces correspondances qui fait le peintre comme le poète. Assurément, tout homme possède cette grâce ; l'artiste seul, et le poète, travaillent à son développement : ils se doivent donc de réveiller, de consoler ou d'initier le cœur humain. Symbole, mythe ou légende, c'est ainsi que la définition de Sérusier a tout son sens : *L'art*, dit-il, *l'art est un moyen de communication entre les âmes.*

Les créatures qu'il évoque ont une grâce primitive. Elles sont jeunes, tout jeunes, avec des gestes contenus, la figure ronde, les sourcils relevés et les yeux grand ouverts comme si elles s'émerveillaient de voir le spectacle du monde et de sentir leur propre existence. Ce sont les croyantes des fées.

Regardez-les, et vous comprendrez combien cet homme peut haïr la Renaissance. Elles sont chastes, enveloppées d'étoffes. Avec elles la féminité redevient un mystère. Voilà bien l'esthétique chrétienne qui n'admet pas le nu, mais pour laquelle le vêtement, les cheveux, les mains, traduisent autant que le visage l'expression de l'âme.

L' « Exposition de *La Douce France* », en permettant de voir dix mètres de mur recouverts de ces personnages mythologiques montrait toute la puissance évocatrice de Sérusier. C'était tout un monde mystique, baigné dans ces couleurs que nous prêtons, tant elles sont vives et douces tout ensemble, aux Iles Bienheureuses et aux Paradis. *On croirait*, disais-je à Sérusier, *on croirait que vos tableaux nous ouvrent une porte sur la pureté d'après la mort.* — *Pourquoi chercher si loin*, répondait-il, *ils sont ouverts sur la pureté d'avant la Renaissance*, et, en effet, les époques du Moyen âge lui apparaissent vêtues de cette robe d'innocence que portent ses fées et ses bergères.

EMMANUEL DE THUBERT.

L'oiseau bleu, 1919. PAUL SÉRUSIER.
— Musée de Tokio *(Photo Rosemann)*.

Tahlil (etui de Coran). Fig. 1).

LES MÉTIERS D'ART AU MAROC

LES BIJOUX BERBÈRES

Le mystère qui a toujours enveloppé la vie privée dans la civilisation musulmane rend assez difficile une monographie exacte et complète des bijoux Marocains. Il n'est guère possible d'établir avec certitude l'origine de beaucoup d'entre eux. En effet, si les historiens Arabes ont maintes fois décrit la magnificence des objets d'orfèvrerie de leur époque, tels que coffrets d'argent, lustres d'or, portes de mosquées ornées de plaques de bronze merveilleusement travaillées, par contre ils se sont complètement abstenus de parler des joyaux qui certainement devaient parer, dans leurs somptueux palais, les femmes des Sultans.

Les plus curieux spécimens de bijoux Marocains que nous connaissons ne paraissent pas d'une époque très ancienne, mais il est cependant intéressant d'en noter les types les plus caractéristiques.

Les uns, fabriqués dans les régions septentrionales du Maroc, reflètent, dans leur forme et leur technique, l'influence de l'Algérie et de la Tunisie, et parfois de l'Andalousie ; les autres, provenant du Sud, et plus particulièrement du Sous (1), ont un caractère barbare profondément original.

Ils présentent une analogie singulière avec les bijoux Byzantins. A. Gayet signale, dans son ouvrage sur l'Art Byzantin, les procédés employés par les orfèvres aux VIe et VIIe siècles pour la décoration des objets précieux. Ces procédés qui consistent dans une combinaison de niellages avec des verroteries et des émaux se retrouvent, sous une forme plus lourde et plus grossière, dans les bijoux du Sous. Il est difficile d'expliquer comment ces influences d'un lointain Orient ont pu pénétrer jusqu'en ces régions sauvages et isolées du Sud Marocain.

Quoiqu'il en soit, le caractère de ces bijoux du Sud est très remarquablement différent de

(1) La région du Sous est delimitee à l'ouest par la côte Atlantique, et étend sa vaste plaine entre le Haut-Atlas et l'Anti-Atlas. Ses habitants sont de race berbère.

Pendentif berbère (fig. 2). D'après une aquarelle de M. Hainaut.

celui des autres régions, par la rude simplicité des formes, où les masses carrées ou triangulaires dominent, et par le procédé primitif de gravure niellée qui produit ces naïves compositions tracées en noir sur de lourdes plaques d'argent.

Les parures les plus surprenantes, qui évoquent pour nous des scènes merveilleuses de contes des mille et une nuits, sont les diadèmes et les colliers.

Les diadèmes (fig. 6), ou plus exactement les bandeaux de front, se composent généralement de trois plaques d'argent rectangulaires, reliées entre elles par des charnières et fixées sur une étroite lanière de cuir, qui sert à attacher le bijou sur la tête. Ces plaques sont ornées de nielles à motifs géométriques et enrichies de cabochons rouges ou verts dont les facettes projettent leur couleurs vives sur le fond d'argent gravé de noir. A la partie

inférieure pendent des piécettes ou de petits médaillons placés sur deux rangs superposés et reliés entre eux par de minuscules chaînettes. D'autres bandeaux de front sont formés de médaillons d'argent niellé, ornés de cabochons et d'émaux, cousus sur un galon de laine ou de soie.

Les colliers du cou et de poitrine sont de formes infiniment variées. Sur de minces fils de couleur sont enfilés, sans aucune symétrie et dans un capricieux désordre, des grains d'ambre ou de corail, des agates ou des perles de verre, ou des boules creuses en filigrane d'argent, et quelquefois même des coquillages. Au milieu de ces assemblages d'un goût Soudanais, s'accrochent parfois des plaques d'argent niellé en forme de losanges ou en médaillons.

Un des pendentifs berbères (fig. 2) les plus curieux que j'aie trouvés consiste en trois plaques d'argent figurant des portes de mosquée ornées de cabochons et de nielles, agrémentées, comme les diadèmes, à la partie inférieure, de petits losanges suspendus par des anneaux. Ces trois plaques remarquables sont accrochées au centre d'une assez large tresse de fils d'argent.

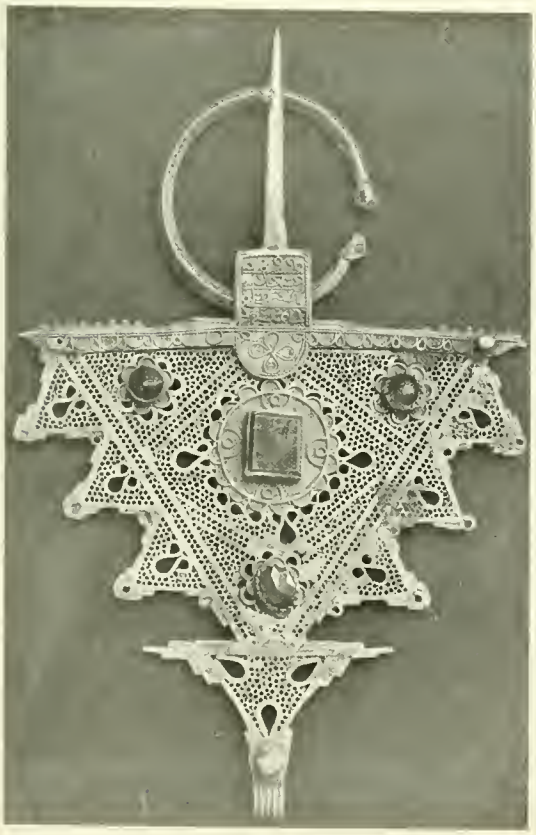
Il ne m'est pas possible, dans ce résumé rapide, de décrire en détail les nombreux types de bijoux que portent les femmes berbères. Je dois cependant parler des *Khelalat* (fig. 4), curieuses agrafes de forme triangulaire qui servent à fixer le « Haïk » sur la poitrine. Ces agrafes se placent sur le vêtement, la pointe en haut, l'une à gauche et l'autre à droite, et sont reliées par une chaîne. Il existe aussi des *Khelalat* (fig. 5) en forme de rosaces ajourées, d'un style moins pur, et qui semblent d'origine Espagnole.

Je ne ferai que citer les *Khelkhâl*, anneaux de pied en or et en argent massif, et l'*Akhalkhâl* sorte de jambière d'argent gravé,

Pendentif berbère fig. 3. D'après une aquarelle de M. Hainaut.

dont parle M. Eudel, dans son dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord. Ces bracelets de pied ne sont pas, à vrai dire, très en honneur chez les berbères. Je signalerai encore les boucles d'oreilles en forme de cercle, chargées de longues pendeloques ; les bagues, qui, chez les berbères, sont le plus souvent de simples anneaux d'argent sans chaton; les tabatières, faites de noix de coco, et qui se fabriquent dans la région de Mogador ; enfin, les porte-amulettes et les *Foulet-Khamsa*, (fig. 7), sortes de pendentifs garnis de cabochons de couleur, qui me conduisent à parler des Talismans.

Le mot *Tahlil* désigne les bijoux d'argent qui contiennent des versets du Coran ou des phrases cabalistiques. La forme la plus répandue consiste en une boîte carrée (fig. 1), gravée, d'une manière assez lourde et profonde, de motifs floraux ou géométriques. Deux anneaux auxquels on attache des cordons de laine de couleur ou de soie servent à porter la boîte en sautoir.



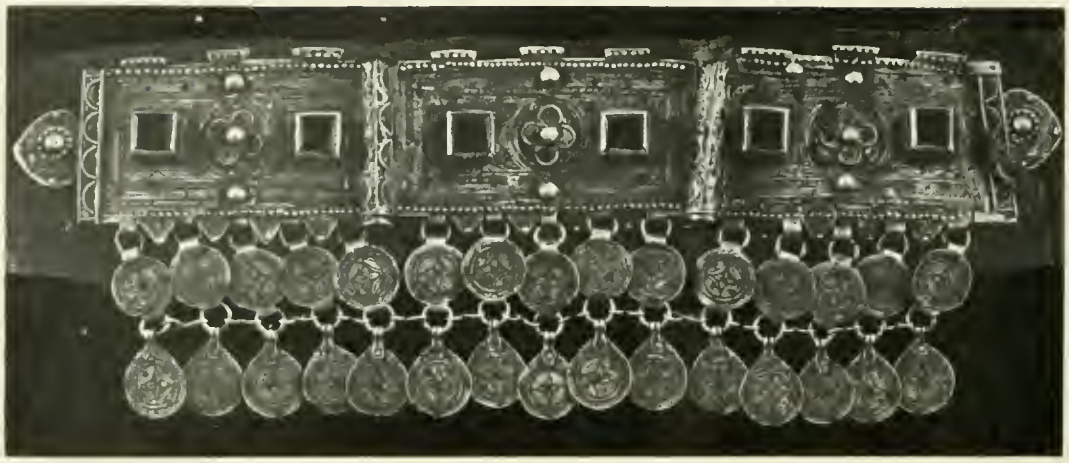
Khelalat (Fig. 4).

Khelalat. (Fig 5

D'autres genres de reliquaires appelés en arabe *Haïjab* ont une forme carrée très plate et sont ornés de motifs géométriques niellés en noir sur argent et de pierreries rouges ou vertes.

M. Laoust, dans son intéressant ouvrage sur « *Les mots et choses berbères* », dit qu'au Maroc berbère le bijou a perdu son caractère primitif d'ordre magico-religieux. Il reconnaît toutefois que « le caractère symbolique de quelques bijoux ne s'est pas entièrement effacé devant le caractère unique de parure qu'ont généralement pris certains autres ».

Pour terminer cette brève étude sur les bijoux Marocains, j'insisterai sur l'importance des raisons qui nous ont conservé, dans leur originalité presque intacte, les formes et le décor des bijoux berbères du Sous.



Bandeau de front. (Fig. 6).

Tandis que, dans le Nord et dans l'Est du Maroc, l'influence européenne a déjà mis depuis longtemps son empreinte sur l'industrie de la bijouterie indigène, dans le Sud, au contraire, les artisans berbères du Sous, protégés jusqu'à présent par la difficulté des communications et de pénétration, ont encore intégralement gardé leurs traditions, leur technique et leur outillage. La plupart des bijoux d'un style si singulier dont je viens de donner une rapide description se fabriquent encore maintenant dans les villages « Chleuhs » du Sous, soustraits au contact européen par l'imposante chaîne du grand Atlas.

Mais, dans peu d'années sans doute, des routes graviront audacieusement les pentes rocheuses, franchiront les cols neigeux, et notre civilisation apportera, de l'autre côté des montagnes, les méthodes de fabrications nouvelles et de progrès mécanique. Déjà, du reste, une piste aménagée atteint Agadir par la côte.

Il faut donc prévoir que bientôt le contact permanent avec les industries d'Europe aura une rapide influence sur la technique et les traditions des industries indigènes artistiques. Il paraît utile, si l'on veut les préserver, de songer dès maintenant à atténuer, par tous les moyens possibles, notamment par la création d'écoles professionnelles d'Art indigène et la constitution de musées locaux, l'évolution fatale qui ferait disparaître ou du moins tomber en décadence l'industrie si originale de la bijouterie berbère du Sud Marocain.

GABRIEL-ROUSSEAU.

Foulet-Khamsa. (Fig. 7).

Monstre glouton Râhu).
Formant motif central d'un linteau.

Forêt de Phnom Dei.
Au Nord d'Angkor.

L'ANIMAL

DANS L'ARCHITECTURE CAMBODGIENNE

On sait le rôle important qu'a toujours joué l'animal dans la religion: tous les mythes anciens comportent une faune, parfois assez compliquée, où la fantasmagorie se mêle à la réalité. Dans l'Inde, comme dans l'Hellade, chaque divinité est accompagnée d'un animal symbolique ; les évangélistes chrétiens ne font pas exception à la règle.

L'architecture des édifices sacrés, temples, églises ou pagodes, utilisa ces animaux pour en faire des motifs décoratifs ; seulement, pour se plier aux exigences de la construction, sculpter en pierre ces symboles, profiter des espaces laissés libres sur les murs, les artistes durent prendre quelques libertés avec les descriptions des textes religieux. Les lois de la littérature ne sont pas celles de la sculpture et telle description d'animal fantastique qui peut paraître saisissante à la lecture, transportée exactement sur un bas-relief perdrait tout son caractère et paraîtrait même parfois ridicule. L'artiste doit donc transposer et interpréter les motifs que les textes lui fournissent.

La philosophie des religions de l'Inde qui se sont répandues dans tout l'Extrême-Orient est assez obscure, d'une métaphysique plutôt compliquée : il n'est donc pas sans intérêt de se rendre compte par quelques exemples de la façon dont certains symboles ou figures mythiques ont été rendus plastiquement par les artistes.

Buddha assis sur les replis d'un Naga.

(Monument découvert en 1921 dans la brousse, près de Phnom-Srok, au Nord-Ouest d'Angkor).

Je vais présenter quelques animaux que les sculpteurs Cambodgiens de l'époque d'Angkor ont empruntés au panthéon brahmanique et qu'ils ont transposés et adoptés pour les faire concourir à la décoration architecturale des temples. La valeur artistique des Cambodgiens ou Khmers n'est plus à démontrer : les œuvres qu'ils ont laissées et dont d'importants fragments sont encore debout en fournissent une preuve suffisante. On peut même ajouter que le Cambodgien moderne montre une hérédité artistique qui se manifeste par des œuvres d'art d'un goût très sûr que l'on peut voir exposées au Musée Albert Sarraut de Phnôm-Penh. C'est pourquoi, dans les modèles importés de l'Inde et introduits par eux dans leurs monuments, les Khmers ont su mettre un accent personnel : un motif décoratif Khmer se reconnaît du premier coup pour un œil exercé ; on ne le confondra pas avec un motif javanais ou hindou avec lequel il présente cependant une certaine parenté. Et c'est ce qui donne à cet art Khmer un caractère si particulier et parfois si savoureux.

On connaît la place importante, excessive même parfois, que la sculpture occupe dans les temples du Cambodge : le grand principe qui régit l'architecture de ce pays est d'accumuler le maximum de décor sur les surfaces extérieures. Il faut frapper la vue des fidèles et, comme l'accès du sanctuaire est interdit, ce sont les abords, chaussées, avenues, terrasses surélevées précédant les porches, soubassements des galeries, etc., qui montrent la plus grande

Partie antérieure d'une rangée de 54 Dêvas soutenant un Naga géant.

Angkor-Thom.
Porte de la Victoire.

Naga terminant une balustrade.

Angkor.

Frise de Garudas. Angkor-Thom. Terrasse Royale.

richesse décorative. Cette abondance de sculpture doit donner et donne en effet une impression de Force. Elle met le temple et ceux qui en approchent sous la protection des puissances mystérieuses.

L'animal qui occupe le premier rang comme ornement sculptural des abords des temples est le *Naga*, serpent très stylisé à têtes multiples. Le rôle du naga au Cambodge s'explique par ce fait qu'une légende indigène fait remonter l'origine du peuple Khmer à cet animal. J'emprunte à M. Aymonier, dont l'œuvre a le plus contribué à faire connaître le Cambodge, ces quelques lignes : « Un prince indien chassé par son père arrive au delta du futur royaume du Cambodge; surpris par la marée sur un banc de sable il y passa la nuit et s'y rencontre avec la fille du roi des Nagas, de beauté merveilleuse. Ils s'éprennent mutuellement l'un de l'autre et s'unissent sans retard. Le père de l'épousée agrandit les possessions de son gendre en buvant les eaux qui couvrent la région et lui bâtit une capitale merveilleuse. » (1). Cette capitale bien entendu c'est Angkor.

On ne s'étonnera plus de retrouver si souvent le Naga dans le décor Khmer, interprété de façons diverses et utilisé différemment. C'est un naga qui constitue le pied d'un lampadaire ou d'un brûle-parfum ; on le voit encore sculpté à l'extrémité d'une barque ou sur un manche d'instrument de musique. Mais c'est sous sa forme architectonique, concourant à l'effet d'ensemble des monuments que je veux le présenter ici, et l'on m'excusera d'y insister en songeant que c'est là un élément essentiellement Khmer et représentatif de l'art du Cambodge.

Le Naga, tel qu'il se présente sur les terrasses précédant les temples, sert de balustrade : le corps demi-cylindrique repose sur de petits socles sculptés et forme main-courante et les têtes, largement déployées en éventail, hérissées de crêtes, se redressent aux extrémités, formant un motif d'une très belle allure. La courbe par laquelle le corps du Naga passe du plan horizontal au plan vertical est particulièrement heureuse. Devant les portes de la ville d'Angkor-Thom ce motif de balustrade prend un caractère encore plus imposant ; le mur d'enceinte de la ville mesure trois kilomètres de côté et la chaussée qui y mène a cent mètres de longueur. Le Naga

(1) Aymonier. *Histoire de l'Ancien Cambodge* (Challamel), p. 10.

Garuda du Bayon. Angkor-Thom.

simple, tel qu'on le voit sur de petites terrasses de sanctuaires ou de temples eût paru un peu maigre. Pour donner à ce motif plus d'ampleur les Khmers ont ajouté des statues de géants alignés qui supportent le corps du naga sur leurs genoux ; aux extrémités un géant polycéphale soutient les sept têtes du reptile dont les dimensions sont à l'échelle du reste de la balustrade.

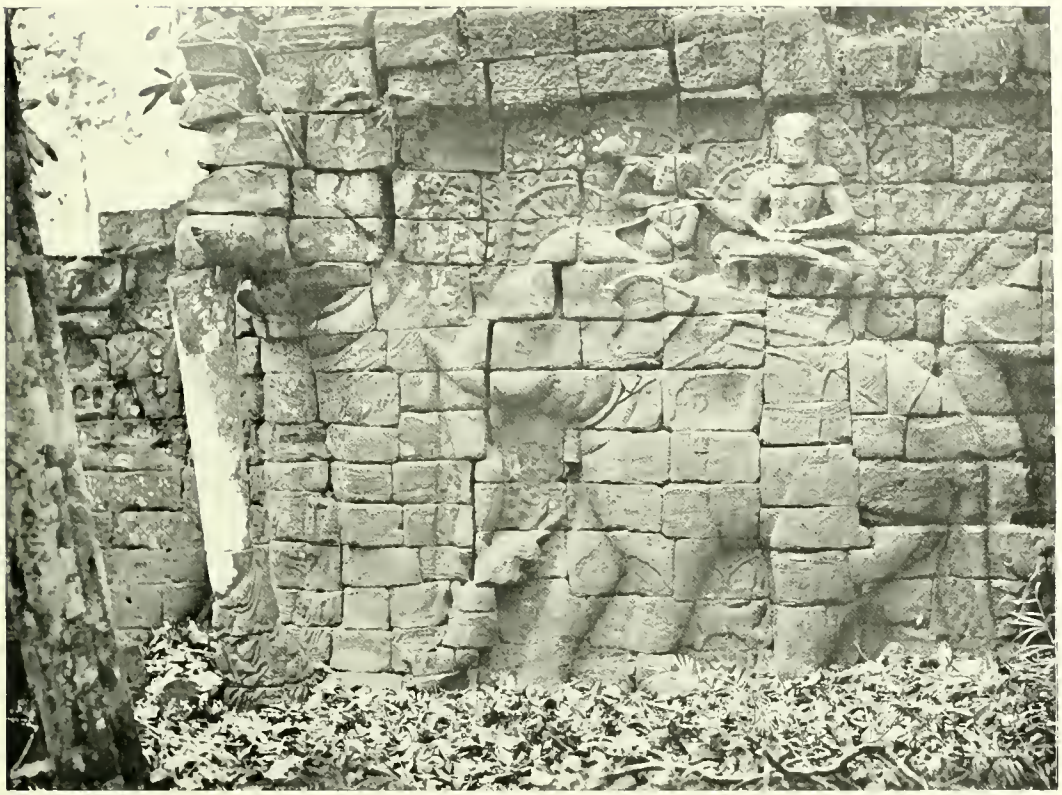
Je disais au début que le point de départ de ces sculptures se trouvait dans la littérature religieuse ; ce motif puissant du corps du Naga porté par les géants est la représentation d'un épisode du Ramayana : le barattement de la mer de lait pour obtenir *l'Amrita* ou liqueur d'immortalité, mais franchement quand on arrive à la porte est de la ville et qu'on voit la partie qui vient d'être rétablie de ces géants alignés, la mythologie s'efface un peu, l'idée symbolique disparaît pour laisser la place à

Eléphants. Angkor-Thom. Porte de la Victoire.

l'admiration devant une œuvre sculpturale d'une grandeur et d'une beauté singulières.

Le Naga, réduit à des proportions moindres, sert encore à encadrer les frontons au-dessus des portes d'entrées des sanctuaires et galeries : il forme une arcature généralement trilobée dans laquelle s'inscrit le tympan.

Après le Naga, l'animal qui intervient le plus fréquemment dans l'architecture Khmère est le *Garuda*. Dans les légendes hindoues, Garuda est le roi des oiseaux, dévorateur des serpents : plus tard il fut associé au dieu Vishnu. Au Cambodge, le Garuda nous apparaît comme un être fabuleux à tête d'oiseau, à bec de perroquet et à buste humain garni d'ailes et terminé par des pattes de lion ou parfois de vautour. Dans son allure générale il n'est pas sans rappeler le griffon classique : dans l'architecture moderne du Cambodge, son emploi comme console sous le rebord des toitures



Eléphant d'angle et frise d'Eléphants.
(Cliché pris en 1866, par Thomson).

Angkor-Thom.
Terrasse Royale.

de pagodes est une adaptation très heureuse.

A Angkor nous trouvons le Garuda employé très souvent comme figure de cariatide : ses bras levés, ses ailes déployées et sa fonction de support du dieu Vishnu le désignaient pour cet emploi architectural. C'est ainsi que nous le voyons sculpté sur le mur de la terrasse d'Angkor-Thom dite des Eléphants dans la partie centrale.

Nous le voyons également dans cette posture et tenant de chaque main les corps des Nagas, ses ennemis, dont les têtes se redressent à ses pieds, sur les angles extérieurs de certaines portes d'enceintes de temples. Nous le retrouvons encore ainsi sur certaines tours à quatre visages du Bayon où il forme aussi motif d'angle, mais en saillie cette fois.

Une très heureuse utilisation décorative du Garuda, traité en bas-relief, est la jolie frise qui sépare le séjour des bienheureux de la partie inférieure réservée aux damnés dans la galerie d'Angkor-Vat où sont représentés les supplices de l'enfer.

Enfin il faut noter la présence du Garuda formant un motif central, sur certaines têtes de nagas d'about de balustrade : il est représenté vainqueur de ses ennemis qu'il vient de maîtriser.

Un autre animal qui a sa place marquée également dans les monuments d'Angkor est l'éléphant : dans la mythologie hindoue l'éléphant est la monture du dieu Indra et nous pouvons le voir sous cet aspect sur de nombreux linteaux sculptés au-dessus des portes. Mais, concourant à l'effet architectural d'un ensemble, cet animal semble perdre son caractère mythique pour se rapprocher de la nature : c'est ainsi que, sur la frise qui décore le mur de soutènement de la terrasse qui longe le palais royal et domine toute la grande place d'Anghkor-Thom, on peut voir un défilé d'éléphants grandeur naturelle.

Le sujet de cette frise est une chasse aux

Lion du Phnom Bak-Kéng. Angkor.

éléphants dans la forêt : la fable ni la légende n'interviennent dans ce bas-relief, ce qui s'explique d'ailleurs puisque cette terrasse n'a aucun caractère religieux. Les murs des perrons extrêmes sont décorés d'éléphants engagés dans la maçonnerie et dont la tête seule forme saillie, cette tête repose sur la trompe qui est sensée arracher des fleurs de lotus : un motif analogue montre également trois têtes d'éléphants dans les angles extérieurs des portes d'Angkor-Thom. Il y a là un défi au bon sens au point de vue construction : les trompes dont la section la plus mince est située à la partie inférieure n'étaient pas du tout indiquées pour supporter l'énorme tête de pachyderme qui heureusement tient par son encastrement dans le mur. Ce n'est pas le seul exemple où les Khmers aient sacrifié la logique au décor.

L'éléphant, traité en ronde-bosse et isolé, se dresse parfois sur les angles des terrasses formant pyramides en étages dans certains temples.

Dans ce rôle d'ornement servant à marquer les ressauts des soubassements successifs d'un même édifice on rencontre également un quadrupède, un peu courtaud et trapu dont la pose hésite entre l'animal assis sur son train de derrière ou debout sur ses pattes. Le mufle seul avec sa gueule largement ouverte et ses crocs menaçants présente un certain caractère : le reste du corps, tout en rondeur, est

Lions. Angkor-Vat.

sans accent. Les auteurs ont pris l'habitude d'appeler cet animal un lion : il se peut que ce soit là un souvenir de l'art persan, car le lion ne fait pas partie de la faune cambodgienne.

En tout cas les artistes Khmers, en reprenant ce motif, n'ont pas été très heureusement inspirés : ses formes molles et massives, sans élégance, contrastent étrangement avec la cambrure et l'élancement du Naga. A cause de cela j'ai quelque peine à le ranger parmi les créations de l'art Khmer.

Et pourtant il faut reconnaître que, pris dans l'ensemble, il pouvait contribuer à l'effet général en encadrant les nombreux escaliers dont il soulignait les différents paliers. Cet animal s'associe également au Naga balustrade pour décorer les perrons des terrasses qui donnent accès aux temples.

Tels sont les animaux utilisés par les constructeurs Khmers dans leurs monuments et auxquels ils ont donné un caractère architectural; il est bien évident que la faune qui figure dans les bas-reliefs, moulures, entrelacs ou rinceaux qui décorent ces monuments est beaucoup plus variée.

En résumé, à part l'éléphant où la nature est suivie d'assez près, on peut remarquer que dans leurs compositions les Khmers ont été des décorateurs avant tout, plutôt que des sculpteurs cherchant à suivre fidèlement la nature : l'agencement des lignes, l'opposition des courbes au point de vue de l'effet esthétique étaient leur principal souci. Aussi leurs animaux relèvent-ils beaucoup plus de la fantaisie et de l'imagination que de l'histoire naturelle.

Henri Marchal,
Conservateur du groupe d'Angkor.

Les Photographies reproduites dans cet article ont été exécutées par l'Ecole Française d'Extrême-Orient. Elles nous ont été obligeamment communiquées par M. Victor Goloubew, membre de l'École, en mission à l'Exposition coloniale de Marseille.

Tête de personnage mythologique stylisée en tête de lion. Angkor.

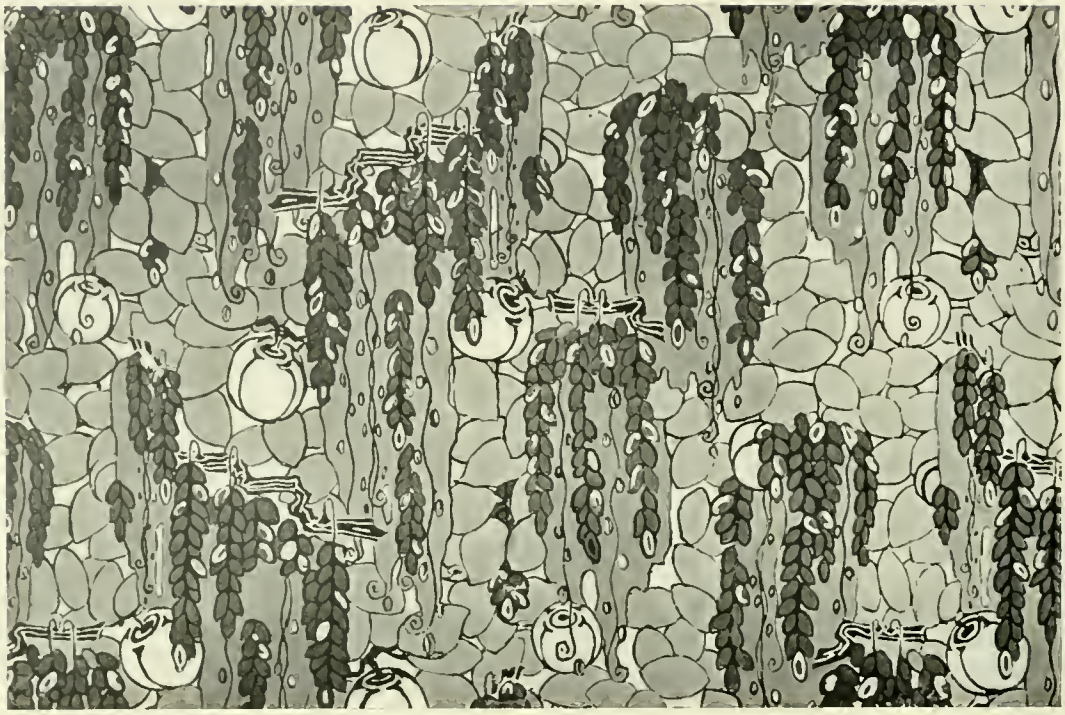
Adam et Eve. LEGUEULT, 1921.

LES TRAVAUX DES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS

La Société Nationale des Beaux-Arts a offert l'hospitalité, ce printemps, aux travaux des Elèves de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs. Il faut l'en féliciter grandement et il faut louer aussi le directeur et les professeurs de l'Ecole d'avoir fait un choix parmi les meilleurs travaux exécutés par leurs élèves en ces huit ou dix dernières années. En un temps où l'on expose tout et jusqu'aux plus pauvres ébauches, l'exemple est bon. Peut-être cependant ce choix eût-il pu être plus large.

J'ai l'impression que si tous les projets, dessins, maquettes, cartons, études que j'avais eu le plaisir de voir, lors d'une visite que je fis il y a quelque trois mois à l'Ecole de la rue de l'Ecole-de-Médecine, avaient été rassemblés au Grand Palais et présentés avec un classement méthodique et rationnel de même qu'avec toutes les indications et tous les renseignements nécessaires, c'eût été là une manifestation absolument remarquable et qui aurait produit le meilleur effet.

Et peut-être aussi que cette exposition, si elle avait été plus complète, aurait encouragé des vocations hésitantes et, en convainquant avec autant d'autorité que d'éclat ceux qui en doutent encore, que l'art décoratif moderne est chose sérieuse, d'utilité pratique incontestable, et non point passe-temps de désœuvrés



Projet de toile imprimée. INGUIMBERTY, 1919

et d'amateurs vaniteux et ignorants, aurait contribué, si peu que c'eût été, à créer autour de l'Ecole Nationale des arts décoratifs l'atmosphère d'ardente sympathie dont elle a besoin pour remplir encore plus utilement et plus magnifiquement la haute mission qui est la sienne.

Et si cette exposition avait été ce qu'elle aurait pu être, l'on y aurait vu certains projets d'architecture dont on aurait admiré l'ingéniosité et le bon esprit, l'imagination et la logique. Mais il n'y a, hélas ! au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, aucun travail de ce genre. Les autorités de l'Ecole n'ont pas voulu, me dit-on présenter comme des élèves de jeunes artistes qui sont aujourd'hui engagés dans l'action.

Et si cette exposition, enfin, avait été ce qu'elle aurait pu et dû être, plus évident encore aurait été le défaut qui caractérise, hélas ! l'Ecole Nationale des arts décoratifs, qui en fait toute la faiblesse, au point de vue pratique, et dont on ne saurait trop rougir, quand on connaît les écoles d'art décoratif de l'étranger : l'absence de l'enseignement technique, l'absence d'ateliers spéciaux, munis de l'outillage le plus perfectionné, où les élèves apprendraient le maniement et l'utilisation des diverses matières, la pratique des divers métiers.

Je me hâte d'ajouter que ce défaut n'est pas imputable à ceux qui dirigent l'Ecole. Depuis trente ans, sinon plus, ils demandent les moyens d'y remédier. La reconstruction de l'Ecole qui s'impose, si l'on veut y développer un enseignement pratique est malheureusement remise d'année en année.

Et, faute d'ateliers d'application, nos méthodes d'enseignement artistique restent abstraites. Les jeunes gens et les jeunes filles qui suivent les cours de notre Ecole Nationale des arts décoratifs savent lorsqu'ils en sortent tout ce qu'il est nécessaire qu'ils sachent, abstraitement parlant, mais, techniquement pratiquement parlant, je ne crois pas exagérer en disant qu'il leur reste encore tout, presque tout du moins, à apprendre. Ils n'ont pas mis la main à la pâte. Qui ne sait, cependant, combien l'enseignement que leur donnent les excellents maîtres qui forment l'état major de

Projet de toile imprimee. PIERRE DUPREY, 1919.

Projet de toile imprimée. G. AGNÈS, 1914.

Projet d'affiche. BRÉARD.
(Mort en 1915, à l'Hartmannsvillerkopf).

l'Ecole de la rue de l'Ecole-de-Médecine serait plus fécond s'ils avaient les moyens de le mettre directement et immédiatement en pratique.

Mais laissons là ces considérations d'ordre général et parcourons cette exposition.

Les envois de l'atelier de peinture décorative que dirige M. Eugène Morand, directeur, on le sait, de l'Ecole, sont particulièrement remarquables. Je mettrai hors de pair les trois cartons pour une suite de tapisseries ayant pour sujet *le Paradis Terrestre*, qu'a exécutés M. Legueult. La composition et la mise en page, le parti-pris de coloration, en sont d'une rare harmonie, d'un saisissant équilibre et parfaitement appropriées, semble-t-il, à la technique. Mais l'échelle en est un peu réduite, et l'on eût aimé que M. Legueult accompagnât cet ensemble de certains morceaux à la grandeur d'exécution. Il apparaît, cependant, avec une incontestable évidence, que voici un jeune homme muni de rares dons décoratifs : l'examen du carton de vitrail qu'il expose dans la salle voisine, complète et renforce cette certitude.

Les envois de M. Brianchon, plus nombreux — *Quadro flamenco, Séville*, esquisse pour un panneau décoratif ; *Fête dans un parc*, carton de tapisserie ; un carton de vitrail, un projet d'affiche — n'offrent pas un intérêt moindre. M. Brianchon a le goût de l'arrangement, le sens de l'effet, le sens du mouvement, le sens de la couleur ; il s'exprime avec élégance et avec netteté, il dit ce qu'il veut dire. Mais j'ai peur de sa facilité. Il a besoin de se discipliner et de s'astreindre à des tâches difficiles.

M. Inguimberty a de la force et de l'intensité. Ses *Mineurs* ont une vérité et une énergie d'accent, un style peu commun et son vitrail d'église dont la composition est originale a une couleur puissante. Il expose encore un carton d'affiche pour l'Exposition Coloniale de Marseille qui s'impose

Projet d'affiche. BRÉARD.

Projet d'affiche. LEGUEULT, 1921.

Projet d'affiche. BRIANCHON, 1921.

La Pelote basque. BRIANCHON, 1922.

par la franchise de son dessin et le parti-pris volontaire de ses colorations.

De M. Bréard, mort trop jeune, une grande étude, l'*Atelier*, montre des qualités de fraîcheur, pleines de charme et des projets d'affiches, notamment ceux pour la *Foire au pain d'épices*, les dons de décorateur les plus précieux : promesses fauchées, hélas! Il savait déjà transposer la réalité en formes frappantes, en dégager la synthèse, et les ordonner en vue de l'effet cherché, avec une originalité primesautière et une franchise dans le parti-pris qui permettaient de fonder sur lui les plus lumineuses espérances.

Ces jeunes artistes, je présume qu'ils sont aussi les auteurs de quelques-uns des cartons d'étoffes décoratives et de papiers peints rattachés aux murs de ces salles... mais je ne fais que le présumer, car aucune signature n'est apposée au bas de ces cartons, et cela est très regrettable. Il m'aurait été, en effet, infiniment agréable de citer ici les noms de ceux à qui en revient l'honneur, car bon nombre de ces compositions décoratives présentent de

Les Mineurs. INGUIMBERTY, 1922.

La Danse, bas-relief. VUILLEMENOT, 1914.

très rares mérites. Et j'en dirai autant, à mon très vif regret, des projets de motifs sculptés, bas-reliefs, chapiteaux, panneaux décoratifs, purement ornementaux ou à figures que l'on a placés sous l'escalier de gauche du Grand Palais, où personne, d'ailleurs, ne prend la peine de les venir examiner. Il y a là, cependant, des choses excellentes : travaux d'élèves, il ne faut pas l'oublier, mais excellents travaux d'excellents élèves qui cherchent et trouvent souvent ou trouveront certainement un jour, car on les sent fort sérieusement préparés à faire ce qu'ils auront à faire ; et ceci me conduit tout naturellement, en me privant du plaisir que j'aurais éprouvé à leur rendre à chacun justice, à essayer de mettre en lumière, telles qu'elles m'apparaissent généralement, les qualités dominantes de l'enseignement que l'on professe à l'Ecole Nationale des arts décoratifs.

Les ateliers de MM. Eugène Morand (décoration), Bruneau (éléments naturels, plantes et compositions), Aubert (art industriel), Camille Lefèvre et H. Lemaire (sculpture), sont seuls représentés ici, mais je connais trop bien et les œuvres et l'esprit méthodique et sûr de M. Charles Génuys, chef de l'atelier d'architecture, et j'ai vu assez de travaux de ses élèves pour ne pas douter que son atelier soit à la hauteur des autres.

Un large esprit de libéralisme me semble régner rue de l'Ecole-de-Médecine, lequel unit au respect du passé, à de *bonnes* traditions — il en est de mauvaises ! — le souci le plus vif du modernisme dans l'acception la meilleure du mot ; le respect, ensuite, de l'indépendance de chacun et de tous, sous le contrôle d'une discipline sérieuse et stricte ; le sens net de l'orientation à donner à chaque individualité, selon ses dons et selon la façon dont ils se développent ; ceci apparaît avec encore plus d'évidence dans les travaux des élèves de l'atelier Morand.

Je crois également me rendre compte que

Frise. H.-M DURIER.

ces maitres s'efforcent de mettre en garde leurs élèves contre les tentations faciles de la mode et de la production au jour le jour, de les préserver jalousement contre les mauvaises influences du dehors, ce dont on ne saurait trop les louer.

Et enfin, un exemple nous est fourni de la bienfaisance (au point de vue pratique) de cet enseignement : dans une vitrine, un élève de l'Ecole, M. Laurain, expose six assiettes faisant partie de six services de table différents, composés par lui. Sur les six, il en est trois au moins qui sont des choses presque parfaites, au décor strictement approprié, subtilement conçu et exécuté; il en aurait été de même, et j'en suis persuadé, si à côté de certains cartons d'étoffes et de papiers peints, on avait pu en montrer la réalisation définitive, et c'est, pour moi, le plus grand éloge que l'on puisse faire d'une composition destinée à être exécutée industriellement.

GABRIEL MOUREY.

Motif decoratif. LÉON PAUL.

LE PORT D'ALGER, 1922

par ALBERT MARQUET

(Appartient à M. Bernheim jeune)

La Bergère. HENRY DROPSY.

HENRY DROPSY

Graveur en Médailles

La gravure en médailles a échappé jusqu'ici et échappera encore, j'en ai l'espérance, à l'à-peu près qui sévit si profondément dans les autres arts. Sauf trouvaille heureuse qui, répétée, tournerait d'ailleurs à la manière, il est difficile, en effet de s'affranchir d'une certaine discipline imposée par la forme, les dimensions, l'esprit de cette fine œuvre qu'est une médaille. Mais, dans celle-ci, que de couleur, que de sensibilité peuvent être incluses! Malgré une carrière encore courte, M. Henry Dropsy en a donné maintes preuves, montrant ainsi que les plus heureuses qualités peuvent être alliées à beaucoup de conscience technique.

Reims. H. DROPSY.

Il n'est pas venu à la médaille par hasard. Fils d'un professionnel, Emile Dropsy, qui a mis un point final à son talent en interprétant très heureusement l'œuvre si émouvante de Puvis de Chavannes, *Sainte Geneviève veillant sur Paris;* élève de Vernon en même temps que des sculpteurs Thomas et Injalbert, Henry Dropsy connaît tout de sa profession. Mais il a aussi ce qui ne s'apprend pas: le privilège d'une observation fine, le goût de la vie, la compréhension des physionomies. Ses plaquettes d'études comme ses médailles raisonnées sont le plus souvent de petits tableaux colorés, plein de vie, touchant au style.

Par goût autant que par sagesse, Henry Dropsy dans ses premières œuvres personnelles, alla directement à la nature, cherchant la lumière dans le libre modelé, ainsi que le révèlent deux études de *Bigoudens*, l'homme et la femme, puis la *Laitière*, scène de vérité présentant de face dans une succession de plans délicats, une vieille paysanne dans un intérieur rustique. Et ce sont ces exercices qui devaient lui permettre de parer de tant de couleur, sa composition décorative de l'*Automne*, ample et joyeuse comme un Rubens, ou

Le Cidre (face). H. DROPSY.

de rendre avec naturel malgré un souci évident de composition, une scène telle que *le Cidre*, enfin d'équilibrer l'ordonnance des plaquettes minces par le relief, mais si expressives de dessin, des *Pacages* et de la *Rentrée des foins*.

Autant que l'épisode pittoresque, la physionomie humaine a, du plus loin que l'on remonte dans sa carrière, intéressé Henry Dropsy. Ses premiers modèles il les trouva autour de lui, dans sa famille, parmi ses amis. La besogne, dans ce cas, est-elle facilitée ? — C'est selon. Evidemment, et tous les portraitistes consciencieux le reconnaîtront, plus le modèle est présent aux yeux de l'artiste, plus celui-ci a chance de faire œuvre émouvante, car il a tout loisir pour analyser ses traits, discerner l'essentiel de son caractère moral. Mais encore faut-il avoir le sens des sacrifices, afin de substituer au cours du travail la synthèse à l'analyse. Problème ardu pour le débutant, hanté par le désir d'être précis. Certes Dropsy est passé par là. Le portrait de la mère de l'artiste est, par exemple, un modèle d'observation exacte. Par contre, dans le médaillon que durant des heures heureuses et sans souci des opinions de tiers, il modela vers le même temps d'après sa propre femme, en simplifiant les plans, en portant son effort sur le regard, en accusant la ligne essentielle, belle d'ailleurs, aux dépens des caractéristiques secondaires, il parvient au style tout en demeurant vrai. C'est encore l'accent de vérité joint à la compréhension de l'esprit du modèle, une artiste, qui rend si saisissant le portrait de *Mlle Rachel Cammas*. Même qualités dans ceux, tout récents, de *Mlle Henriette Hervé*, du ministre *Rio*, de l'avocat *Etienne Caen*, saisi le stylographe à la main au cours de la lecture d'un dossier. Et l'on comprend que la sincérité dont sont empreintes ces diverses effigies, en même temps que leur tenue, aient amené à l'artiste toute une clientèle américaine : du professeur Pacheco Mendès à John dal Piaz le président de la Compagnie Générale Transatlantique, en passant par le docteur Pascual Palma qui a fait l'objet d'un des plus beaux, des plus expressifs médaillons de Dropsy. L'homme pense, va parler.

Suzanne Dropsy. H. DROPSY.

Epoux d'une pianiste, fervent lui-même de musique et comme violoncelliste fin exécutant, Henry Dropsy a été amené à concevoir une représentation de cet art où l'allégorie s'accorde avec des mouvements de vérité. A l'avers la musique moderne ; au revers la mélodie intuitive. Or, par la claire inspiration, n'est-il pas vraiment grec ce revers qui montre, découpé sur le champ nu de la médaille, un jeune pâtre monté sur un bélier et, musicien ingénu, lançant au loin les accords de ses pipeaux légers ? Et comme de la musique à la danse, à la vraie danse harmonieuse, il y a peu de distance, Dropsy s'est complu à modeler une suite de représentations de danseuses aux voiles légers, saisies dans la grâce de leurs mouvements. L'une, un pied à peine posé à terre équilibre une gesticulation rythmée ; une autre semble fuir, essaimant des fleurs qui disent assez que ce sont là tendres jeux auxquels une bague de fiançailles pourra mettre le point final — comme le révèle la médaille de mariage : *Et amant Meminisse...* Le point final ? — Non pas. Car voici l'enfant glorieux sur la joue duquel la fiancée devenue mère, pose un baiser où passe toute la force de son être, car la présence du cher petit lui fait visiblement oublier et les triomphes de la jeune fille et l'inquiétude de demain. Ainsi la maternité régénère la femme, vainc son orgueil, rejette dans le passé les caprices de cette *Eve* que Dropsy, dans une de ses œuvres les plus décoratives, présenta naguère écoutant, voluptueuse et charmée, les propos captieux de l'Esprit du mal.

Le Lait. H. DROPSY.

Les médailles inspirées de mouvements de danses devaient avoir leur suite naturelle dans une série de compositions consacrées aux jeux sportifs que la jeune fille, dans la spontanéité de ses mouvements, peut illustrer de sa grâce : ainsi cette chasseresse légère rattrapant une biche à la course ; le jeune homme de sa flexibilité nerveuse : lutte, tennis, sauts divers.

Mais l'homme fait, l'homme au cœur bien placé, aux gestes précis et équilibrés, ne saurait être oublié. Ces vertus, le médailleur les résume dans une figure d'*Héraclès* soutenant de ses deux bras musclés, le Monde. Au revers, ce conseil de Platon : ETABLISSEZ UNE PARFAITE HARMONIE ENTRE LES PARTIES DE VOTRE CORPS POUR ANNONCER ET POUR MAINTENIR CELLE QUI DOIT RÉGNER DANS VOTRE AME. Ceci et rien de plus. Mais l'un des mérites d'Henry Dropsy est précisément de savoir disposer la lettre ; d'en jouer comme d'un fond de broderie légère qui occupe le champ de la médaille sans le surcharger. L'inscription qui commente les ruines de Reims, en est un exemple caractéristique.

Ces ruines, ai-je besoin de le dire qu'elles ont été vues par l'artiste combattant de la Grande Guerre, comme ont été vus les autres événements et épisodes qu'au gré des heures de repos, il modela alors. Mais il a connu aussi le sourire de la Victoire, l'Alsace en fête et ça été alors la gracieuse et si fraîche invention de l'*Entrée des Français à Strasbourg*, reproduite naguère dans *Art et Décoration (Février 1921)*.

CHARLES SAUNIER.

Marché d'Evian, 1920. J. HÉMARD.

JOSEPH HÉMARD

Un humoriste, Hémard? Authentique. Mais, mieux, un artiste. Et combien d'humoristes sont des artistes? L'œuvre de J. Hémard est le témoignage remarquable d'un effort tenace et intelligent vers une forme d'expression de l'humour toujours plus simple, plus originale et plus complète. Elle est aussi profondément de notre race, sans aucune altération. Je veux dire d'une race qui se reconnaît surtout dans une ironie sans amertume et dans le rire qui font sa force et sa santé.

J. Hémard — et dans un de ses *Trente tableaux de l'Histoire de France*, il nous fait part de cette découverte, — eut un ancêtre qui, en 886, selon le récit du moine Abbon, défendit l'entrée de Paris contre les Normands, avec onze compagnons, mais il avoue avoir une préférence pour cet autre qui, riche bourgeois bourguignon, occupant une situation éminente à Dijon, menait une vie en partie double et fut condamné à être « boullu » par le roi Louis XI, pour avoir été convaincu de commander à une puissante association de faux-monnayeurs. La sympathie particulière et manifeste de J. Hémard pour cet ancêtre, nous éclaire singulièrement sur l'esprit de son œuvre. Tout l'humour s'y découvre. J. Hémard rit de son propre rire et la vie fournit de multiples élé-

Croquis, 1920. J. HÉMARD.

ments à sa joie : travers, défauts, manies, vices, contradictions des hommes, lui sont un merveilleux spectacle dont aucun détail ne saurait échapper à son ironie indulgente et à son observation implacable.

Il trahit également sa bienveillance à l'égard de cette philosophie qui n'est que le développement d'un certain optimisme naturaliste et va de Jean de Meung à Voltaire, en passant par Rabelais et Molière. Exigences du tempérament, esprit goguenard, bouffon, pittoresque, mélange de passions et d'appétits, cohue d'idées, humeur débridée, tout cela qui tient dans le rire énorme et l'acte de foi du Moyen-Age et oppose, dans l'histoire, sa crudité populaire, à l'esprit graveleux, au raffinement hypocrite et indécent du XVIIIe siècle, — désordre si riche — J. Hémard l'aime,

En Provence, 1921. J. HÉMARD.

En Provence, 1921. J. HÉMARD.

mais non point tant qu'il n'arrive à le discipliner, marquant ainsi qu'il n'est pas, comme ceux d'alors, indifférent, bien au contraire, aux qualités d'ordre et d'harmonie. Il professerait volontiers que la vie vaut parcequ'elle est, mais son instinct nourri aux racines de notre race, ne domine point son esprit, lequel n'oublie pas ce qu'il doit à des siècles de raison, d'ordre et de mesure. Et s'il eût sans doute fréquenté à *La Pomme de Pin* aussi bien qu'à l'hôtel de la *Grosse Margot* où Villon tenait ses assises parmi ribaudes, truands, brelandiers, clercs débauchés, gueux de toute espèce, c'est qu'il eût reconnu en un tel spectacle l'épanouissement suprême, en toute liberté, de « l'être physique et moral. »

Pourtant si Hémard accuse aujourd'hui une personnalité si aigüe et si riche, aussi bien par

Sur la plage, 1919. J. HÉMARD.

la qualité décorative de ses compositions que par la pensée spirituelle qu'elles illustrent, et où jouent avec tant de saveur le coloris et le trait originaux, les étapes du talent de J. Hémard vers la perfection sont marquées d'une noble et saine volonté.

A l'Ecole de la rue des Arts, à Levallois-Perret, on avait l'habitude, comme dans beaucoup d'écoles, de faire reporter sur un cahier d'honneur les compositions des élèves classés premiers dans une matière quelconque. Aussi peut-on trouver, dans l'un de ces cahiers datant de 1891 ou 92, deux superbes pages d'insectes savamment dessinés par l'élève Hémard. Application et conscience significatives qui devaient amener le jeune artiste, sur le point de devenir photographe comme son père, en 1895, à copier d'abord docilement la nature, à se pénétrer de l'ar-

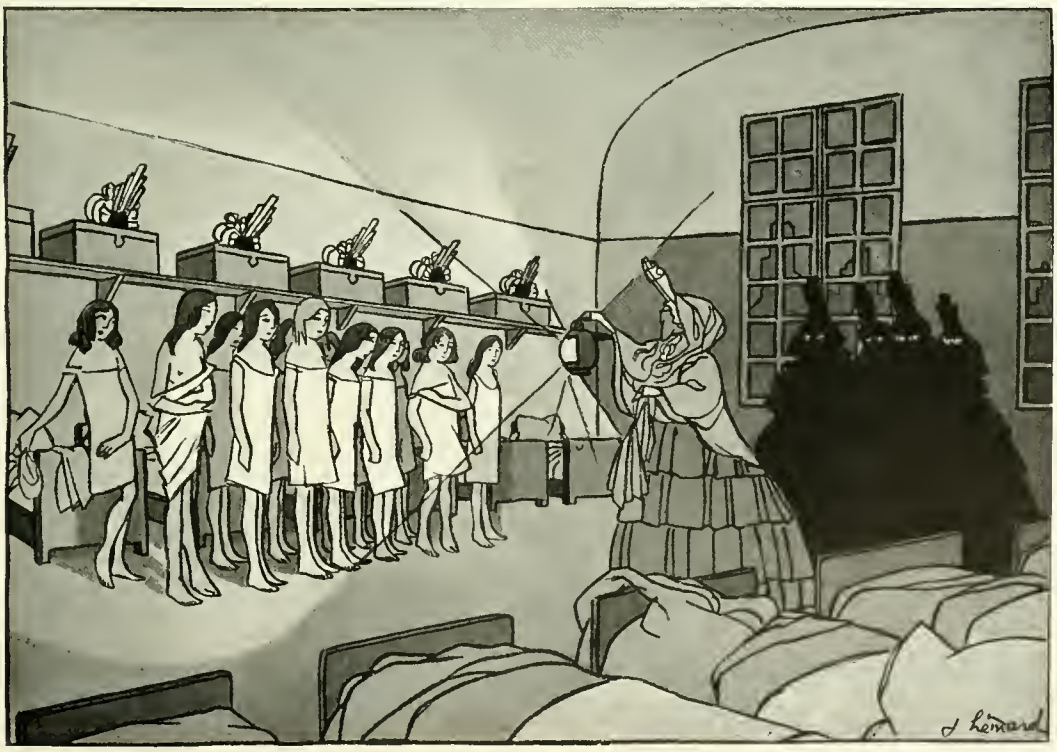
Croquis. Paris, 1921. J. HÉMARD.

chitecture précise des animaux et des plantes, à dégager leurs détails curieux, leurs formes toujours surprenantes. J. Hémard était ainsi amené à débuter dans le dessin de décoration pour papier peint.

Les médiocres et dociles besognes qu'il y accomplit, tout en l'enfermant dans une discipline exclusive, lui apprirent peut-être à aimer la composition, à jouir d'un détail sans le détacher de l'ensemble, à ne jamais séparer la partie du tout, en somme à avoir le sentiment et le goût de l'unité. Empreinte utile qui l'a certainement poussé, depuis, à des recherches décoratives.

Danseuses. J. HÉMARD.

Néanmoins le spectacle de la vie le passionnait. Il en découvrait l'amertume, la folie, l'instinct, le charme aussi et le pittoresque. Il s'appliquait déjà à en fixer certains aspects en des croquis. La rue lui fournissait une ample matière, riche de types. Le dessin alors n'était point docile et le trait ne se soumettait que difficilement à l'expression recherchée. J. Hémard comprit. Et lorsqu'il lui fallut, en 1901, pour des raisons de santé, abandonner l'atelier de papier peint, il se mit à dessiner à force tout ce qu'il rencontrait, s'acharnant à obtenir le détail de ce qui l'arrêtait, tentant déjà, mais avec prudence, une interprétation de la nature. Il s'appliqua alors régulièrement au dessin



Contre-appel à St-Cyr-l'Ecole par la colonelle Maintenon, 1714.
Trente tableaux de l'Histoire de France.

J. HÉMARD.
Éditions du *Sourire*, 1912.

Chats, 1919. J. HÉMARD.

composition. Là est la fin. Alors, à la silhouette, au pittoresque d'abord recherchés, seuls, s'ajoutent l'expression, le caractère. L'humour s'y libère. Le trait ne s'arrête plus au contour exact, il dégage l'esprit, stylise la forme. La couleur qui emplissait uniment les vides, se sélectionne, se pose où il faut et seulement quand il faut.

Entre une collaboration nombreuse aux journaux et aux revues, des dessins animés et des affi-

journalistique à quoi il s'était déjà quelque peu essayé en amateur. *Le Pêle-Mêle* et *Le Rire* l'avaient notamment accueilli — et d'autres. Désormais, il ne devait plus ralentir son effort.

Désireux de se rendre maître, absolument, de tous les éléments qui concourent à l'expression générale de l'image, sévère pour lui-même, observateur en perpétuelle découverte, il s'acharne à copier les choses afin qu'elles n'aient plus pour lui de secrets. Il dissèque. Il sait que demain, à son tour, il disciplinera cette matière qui, aujourd'hui encore, le domine. Deux forces se heurtent. La volonté de J. Hémard vaincra. Il parcourt les routes de Bretagne, asservit les arbres, les vieilles maisons, les ciels, et aussi les animaux et les hommes. Le paysage, surtout, à ce moment, le retient. Le décor d'abord, les acteurs ensuite. Toujours la même discipline. Le personnage viendra animer en dernier un cadre digne de lui, et surtout qui ne participera pas moins que lui-même à l'unité de la

Au camp de Gustrov (Allemagne 1916). J. HÉMARD.

"Les regrets de la belle Heaulmière"
François Villon.

J. HÉMARD.
Édité par la Librairie Lutetia, 1921.

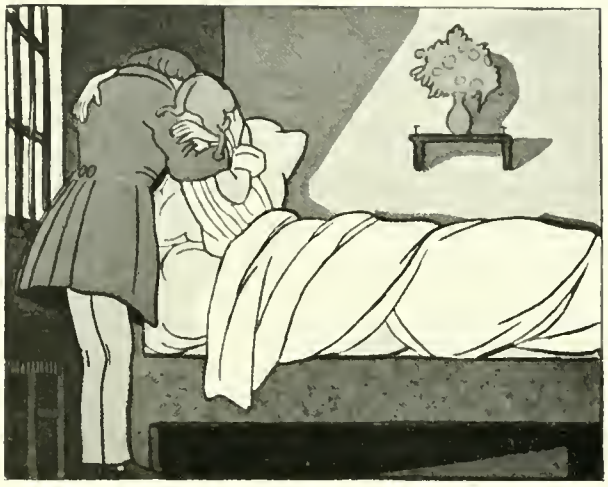
Couverture de " Scènes de la Vie de Bohême ". J. HÉMARD.
Kieffer, éditeur, 1921.

ches pour le cinéma, des envois aux Indépendants et aux Humoristes, J. Hémard parcourt la Hollande, la Belgique, l'Ile-de-France. Il en rapporte une quantité considérable de notes et de documents où il puisera sans cesse. C'est ainsi qu'il est amené à imaginer des compositions complètes où tout doit concourir à l'expression du sujet. Sa verve inventive se plie, sans rien perdre de sa saveur, aux nécessités décoratives. J. Hémard se débarrasse déjà de tout élément un peu hasardeux. Il a trouvé ce qu'il cherchait et il le prouve remarquablement en ses *Trente tableaux de l'Histoire de France* (1911) (1) qui sont la première affirmation complète de son talent. Hémard accepte l'abondance et lui sourit, mais n'y prend que ce qu'il aime ; et sa veine tout en restant essentiellement populaire garde un battement de haute vérité.

Il n'est point une manifestation de la vie présente qui ne le retienne et s'il reconstitue le passé, c'est à travers l'éternelle humanité des sentiments et des instincts. Il fréquente volontiers le théâtre dont la salle ne l'intéresse pas moins que la scène, si bien qu'il se de-

(1) Édite par *Le Sourire*.

mande parfois où est le vrai spectacle. Il fournit ainsi à *Comœdia Illustré* des commentaires malicieux et charmants des pièces classiques ou contemporaines. M. J. Rouché, alors directeur du théâtre des Arts, où il tentait un renouvellement de la décoration théâtrale en faisant appel à la collaboration d'artistes tels que Maxime Dethomas, Drésa, René Piot, demande à J. Hémard de composer décors et costumes pour *Mesdames de la Halle* d'Offenbach, et une scène de la revue *Mil neuf cent douze* de Muller et Gignoux. Dans le même temps, il réalise avec Jean Bastia, pour la Lune Rousse, une pièce d'ombres : *L'Habit vert* de Sacha Guitry. Sa collaboration aux journaux s'étend. Il illustre les textes d'Henri Guilbaux pour l'*Assiette au Beurre* (numéros sur les Poètes, les Poètesses, les Critiques, les Fils à papa). Le dessin ne lui suffit plus. Sa verve se libère en des contes. La légende se précise parfois même dans un quatrain ou un sonnet. La caricature des types s'affirme en des marionnettes.



Scènes de la Vie de Bohème. J. HÉMARD. Kieffer, éditeur.

Partout le rire de J. Hémard secoue la vie contemporaine d'une force saine, sans que jamais l'interprétation ne s'égare dans une facilité quelconque. Il est maître de lui-même. Il n'est plus désormais un croquis où, même en blanc et noir, les taches ne s'équilibrent de façon séduisante, où l'arabesque des gestes, sans ôter de la vie à ceux-ci, ne se développe de façon imprévue et harmonieuse. J. Hémard n'insiste pas. La science s'efface, mais soutient la composition entière. Le squelette est sous la chair. L'artiste est parvenu à l'unité. De plus en plus, c'est le progrès d'un raffinement d'ordre purement esthétique.

Dès lors, il était naturel que J. Hémard fût attiré par l'illustration. Et il débute avec les *Contes chaloupés* de Thibault (1911). On peut suivre sa recherche avide d'une perfection toujours plus dépouillée dans les dessins de cette période féconde que la guerre devait interrompre. On s'aperçoit qu'il réussit désormais à fixer directement dans le croquis la caricature d'un personnage ou l'essentiel de l'esprit d'une silhouette. Où, auparavant, ce n'était que grâce à des éliminations successives qu'il dégageait l'essentiel, il libère maintenant du premier coup, ce qui retient son humour ou son ironie. Aussi est-ce la série des compositions pour *Le Boomerang* d'Alphonse Allais, *Pour lire sous la douche* de Cami, *Les joujoux de la Vie* de Franc-Nohain, etc.

Scènes de la Vie de Bohème. J. HÉMARD. Kieffer, éditeur.

La guerre. J. Hémard vient de terminer *le Vieulx par Chemins* de Balzac (édité par Kieffer en 1915) où éclatent sa complète maîtrise et la richesse de ses dons. Le texte et l'image y jouent remarquablement, se complètent et réus-

Croquis de Théâtre. J. HÉMARD.

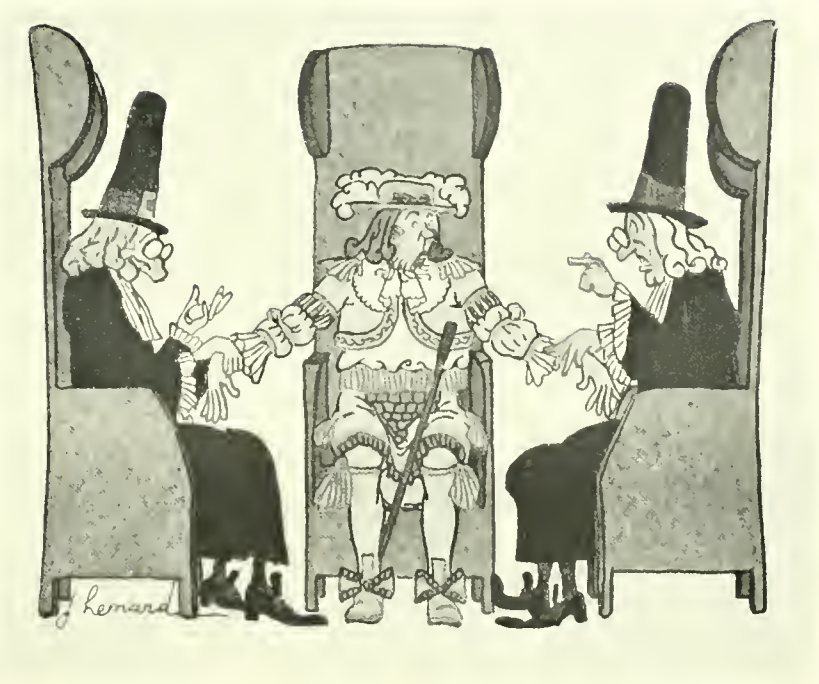
sissent parfaitement à révéler le caractère du récit, non sans gaillardise mais, dans une tradition qui devait particulièrement enchanter l'artiste. Fait prisonnier en 1914, J. Hémard a raconté dans *Chez les Fritz* (1) le temps de captivité où il fut revuiste, régisseur de théâtre, acteur, fabricant de « souvenirs artistiques », tout cela pour prendre son mal en patience, égayer les moroses et éviter les travaux imposés par l'ennemi. Ce livre offre, de nouveau, un exemple de mise en pages originale, où typographie et dessins forment des taches toujours imprévues. D'ailleurs si J. Hémard avait déjà réalisé plus complètement l'unité du texte et de l'illustration dans ses *Trente Tableaux de l'Histoire de France* et *le Vieulx par Chemins*, en dessinant lui-même avec une invention étonnante, quoique inégale, tout le texte, il devait reprendre ensuite cette formule délicate qui réclame une imagination abondante au service d'un art précis de décorateur et la porter à la perfection dans les *Regrets de la vieille Heaulmière* (1921) qui est une manière de chef-d'œuvre. Toute la riche mélancolie, toute la truculence de Villon y sont merveilleusement transposées et l'art de J. Hémard s'y résume. Il n'y a là rien à reprendre : sentiment et évocation, charme, verve, canaillerie, sensualité. L'arabesque d'un geste, le groupement des personnages, l'expression essentielle des visages, le dessin des types, les tonalités choisies, tout accuse largement et pleinement le sens de l'admirable ballade. Une telle forme d'expression admise, je crois qu'il n'est guère possible d'aller plus loin en perfection.

J. Hémard, pourtant, n'est point satisfait. Depuis son retour en France, il a repris la tâche interrompue en essayant d'élargir toujours plus sa manière, en parvenant à plus de synthèse encore. Sa collaboration aux journaux et aux revues, qu'il a reprise, ne limite point son désir d'atteindre, en des applications plus spéciales de son talent, à une forme d'art dépouillée et pure davan-

(1) Édition Française, 1919. Ouvrage couronné par l'Académie Française.

Le Malade imaginaire.

tage. C'est pourquoi, se souvenant de ses premiers travaux, il réalise des compositions pour toiles imprimées qu'il expose au Salon des Artistes décorateurs et qu'édite la galerie D. I. M 1921. Son imagination disciplinée et adaptée précisément à la destination de l'objet réussit plusieurs jeux de fonds habiles sur quoi le motif décoratif choisi se développe heureusement; mais son originalité y demeure un peu contrainte, trop asservie à des théories que d'autres décorateurs ont justement renouvelées. Pour son plaisir seul, J. Hémard, établit encore des compositions essentiellement décoratives, où la fantaisie s'évertue au fantastique, quoique avec moins de spontanéité qu'ailleurs. Nous en avons eu des exemples au Salon de l'Araignée (1922): chimères et démons aux fulgurances ou aux lividités extrêmes. L'illustration ne le retient pas moins cependant, et ce sont, pour l'éditeur Kieffer : *Monsieur de Pourceaugnac, le Malade Imaginaire, la Vie de Bohême, la Rôtisserie de la Reine Pédauque;* pour Lapina: *Jacques le Fataliste* de Diderot; pour Crès : *les Egarements sentimentaux* de Restif de la Bretonne, *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais. Là, les couleurs jouent avec une vigueur délicate, une recherche raffinée, tandis que le trait garde sa saveur un peu grasse, complétant bien le sens de l'image qui reste ainsi dans la meilleure tradition populaire de notre pays. Ici, en noir et blanc, c'est le rythme balancé des titres, des têtes de chapitres, des culs-de-lampe, des dessins mêlés au texte, les trouvailles de mises en pages, heurts comiques toujours attachants. Il n'est pas jusqu'à sa signature dont J. Hémard ne se serve, avec une grande ressource d'imagination, pour compléter la composition.



Monsieur de Pourceaugnac. J. HÉMARD. Kieffer, éditeur.

J. HÉMARD.

Nul artiste, mieux que J. Hémard, eût pu exprimer plus complètemnnt toute la santé robuste, l'ironie mordante, la satire aigüe du rire qui secoua Rabelais et Molière, ou l'esprit cinglant que délivre Voltaire dans *Micromégas*.

Ainsi sa personnalité éclate particulièrement. Il ne vient pas à l'esprit de le comparer à un autre. Sans doute cela est-il du à ce qu'il n'a pas fréquenté d'école, à ce qu'il s'est formé seul, a créé lui-même sa matière et son outil, en restant assez éloigné même des milieux parisiens où il est accoutumé qu'on tienne « l'esprit » en monopole, en se mêlant à la vie grouillante des villes, des ports, des marchés, des villages. De la sorte J. Hémard est resté

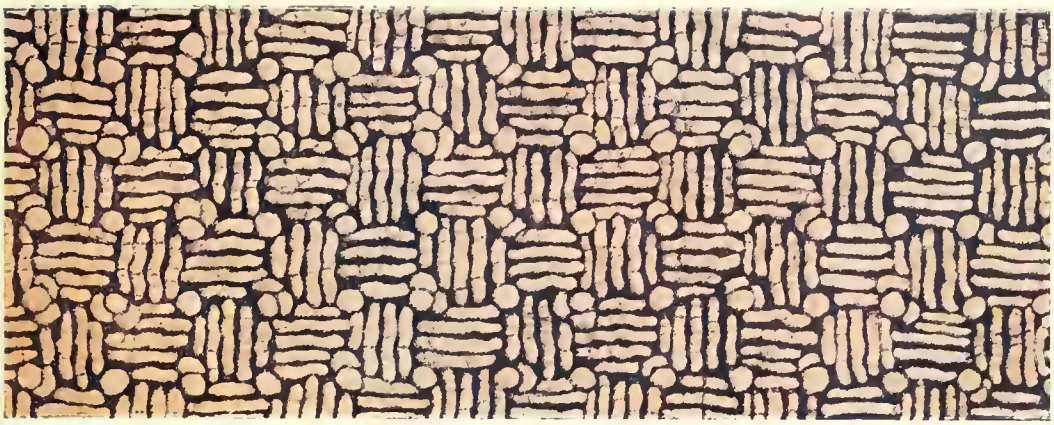
Etoffe imprimée. J. HÉMARD.

plus près de la culture que d'une civilisation qui agonise et obtient raison contre tous, en étant de son temps, mais point exclusivement, car s'il fixe une seconde de l'humanité, c'est dans l'éternité de son instinct, de ses impulsions, de ses sentiments, de son animalité primitive. Il nous fait aimer la vie « dans sa nudité tour à tour terrible et charmante » comme dit France. C'est là sans doute une grande part du secret de sa séduction.

Aujourd'hui J. Hémard n'a plus rien à apprendre que de lui-même. De ses voyages, de ses promenades, grâce à son observation continuelle et sans cesse plus profonde de la vie, il ramène des types et des schémas qu'il rassemble ou asservit à une idée avec une science plus grande. Une de ses dernières compositions — paysage de Sens — reste significative. Elle est l'aboutissement d'un sûr effort, l'expression d'une personnalité et d'un art où nous découvrons d'amples raisons de satisfaire à la fois notre sensibilité et ce besoin que nous avons, pour mieux juger et aimer la vie, de rire parfois de tout et de nous-même.

LÉON MOUSSINAC.

Etude. J. HÉMARD.



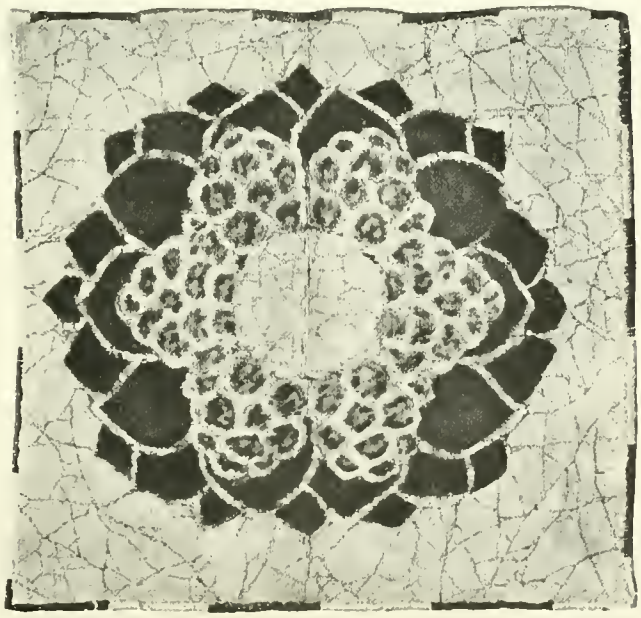
Dessus de siège. Mme PANGON.

LE BATIK FRANÇAIS

Et Madame Marguerite Pangon

Le batik. D'importation récente, ce terme un peu barbare mais pittoresque, revêt encore pour la majeure partie du public une apparence de logogriphe.

Pour ceux qui ont pu voir les productions de Mme Pangon ou de ses émules, une partie de l'énigme s'éclaire dans l'esprit charmé, mais la curiosité demeure de la cause première de cet enchantement. Comment obtient-on ces étoffes-fleurs dont les dessins aux rythmes imprévus s'épanouissent dans un chromatisme d'une inégalable richesse? Quelle est l'origine de ce métier si fertile en applications qui surprennent et séduisent à la fois? Le batik, du mot malais *battik* qui veut dire brisure, — nous verrons pourquoi tout à l'heure — est en somme un des procédés initiaux de l'indiennerie, perpétué jusqu'à nos jours dans les îles de la Sonde. A l'origine, l'ornementation des cotonnades se faisait dans les pays d'Extrême-Orient, soit par pinceautage, c'est-à-dire par tracé direct au pinceau, soit — et c'est en cela que consiste le batik — par teinture des tissus sur lesquels des réserves étaient préparées avec de la cire ou avec des mélanges à base de terre glaise ou de résine.



Petit tapis. Mme PANGON.

Cette façon

Blouson. Mme PANGON.

d'opérer archiséculaire est encore en usage dans l'archipel Indien et c'est à elle qu'était due la savoureuse fantaisie des costumes admirés sur ces danseuses javanaises qui furent une des attractions de l'Exposition universelle de 1900.

Etant données les possessions coloniales des Hollandais dans l'Insulinde, il est assez logique qu'ils aient été les introducteurs en Europe de la technique exotique que nous étudions aujourd'hui et qui présente à vrai dire une étroite analogie avec nos méthodes de gravure à l'eau-forte. Ce qui peut surprendre, c'est qu'un métier aussi curieux, aux appropriations si multiples, ait dû attendre plus de quinze siècles avant de parvenir jusqu'à nous.

Quoiqu'il en soit, bien qu'Oberkampf, créateur des toiles de Jouy, se soit informé dans les Indes et la Perse de tout ce qui concernait la confection et la teinture des tissus, ce n'est qu'en 1902, à l'Exposition d'art décoratif de Turin, qu'on put voir des panneaux batikés de Lebeau, de Deysselhoff, de Thorn-Prickker, de Mesquita et de Théo Molkenborr. Vers 1904 fut fondée à Haarlem le premier cours de batik, professé par M. Lebeau à l'Ecole des Arts décoratifs de cette ville. Quelque temps après les Allemands imitèrent cet essai à l'école Reimann de Berlin, les Autrichiens à Vienne, les Suisses également à Zurich.

Enfin, vers 1910, avec Mme Marguerite Pangon, dont les premières tentatives suivirent l'Exposition de 1900 et qui avait travaillé depuis avec M. Lebeau à Haarlem, le batik fit son apparition à Paris. En peu d'années les étrangers se trouvèrent distancés par les progrès que le batik français doit à la persévérance, à l'ingéniosité audacieuse et à la sensibilité de sa créatrice. On n'avait batiké

Tissu pour store. Mme PANGON.

jusque là que des étoffes légères. Mme Pangon ne se contenta pas d'incorporer la magie d'un art adorable à des voiles subtils, des satins, des cachemires, des crépons, des mousselines, des linons, des étamines ou des gazes arachnéennes. Elle s'attaqua aux lourdes étoffes d'ameublement, à des velours, des pannes et même à des moquettes, créant à de meilleurs prix que le tapis au point noué, des pièces que leur caractère artistique place bien au-dessus des modèles ordinaires du commerce. Mme Pangon a le mérite, en effet, d'avoir en quelque sorte commercialisé le batik, en l'adaptant aux utilités les plus diverses, en le faisant sortir du domaine de l'exception.

A la veille d'une exposition internationale où toutes les concurrences vont nous affronter sur le terrain économique, c'est le devoir français le plus immédiat de trouver pour toutes les productions de l'art appliqué des expressions pratiques susceptibles d'intéresser le négoce. Or, Mme Pangon a fait du batik non seulement un art, mais aussi un métier français. D'une formule pleine de charme, elle a

Bas de robe. Mme PANGON.

à l'ameublement depuis le modeste coussin jusqu'aux garnitures de siège, aux stores, aux portières, aux tentures murales et aux tapis.

Dans la galerie d'exposition de Mme Pangon, chaque objet tient sa partie dans une immense symphonie polychrome. Splendeurs des saisons, cieux illuminés, merveilles sous-marines, luxuriantes floraisons des forêts vierges ou des Hollandes cultivées, cavernes d'Ali-Baba aux gemmes resplendissantes, ici vos magnificences renaissent et nous entourent de leurs voluptueuses féeries. C'est de la somptuosité vulgarisée, dans le sens noble du mot, celui de vulgarisation, car le batik, tel que l'entend Mme Pangon, permet, malgré la complication plus lente de tout ouvrage manuel, d'éditer certains objets à un grand nombre d'exemplaires dans des conditions de lutte possible avec les tissus imprimés.

constitué un véritable outil de création qui fait bénéficier les produits du travail mécanique de l'intervention artistique personnelle. Elle triomphe, au milieu des élégances parisiennes, avec des robes surprenantes qui semblent taillées dans un pan de jardin, avec des combinaisons, des pyjamas, des châles, des mouchoirs ou des turbans qui évoquent des fêtes d'aurore, de couchant ou de nuit, avec des manteaux fastueux comme des dépouilles de fauves. Et à côté de cela, elle a entrepris, avec une hardiesse et une ténacité récompensées par la réussite, l'ornementation de tout ce qui touche

Sans nulle intention de m'associer à l'ostracisme ruskinien pour tout ce qui concerne le machinisme, je ne puis cependant manquer de constater que la primitive simplicité d'exécution du batik présente parfois des avantages sur nos systèmes de fabrication plus modernes. Tout d'abord, pour réaliser un modèle sur une étoffe imprimée ou jacquardée, il faut, au plus court, avoir plusieurs semaines devant

Châle. Mme PANGON.

soi ! Le batik, lui, permet de livrer en trois ou quatre jours la tenture d'une pièce ou une robe inédite. Ensuite il est indéniable que le fruit du labeur de l'artisan présente toujours plus de saveur et moins de sécheresse que le tissu au mètre.

Un autre avantage du batik est de mieux permettre l'appropriation au but. Il est loisible de varier le graphisme et les accords colorés d'une robe suivant l'aspect, le teint et la nuance des cheveux de la femme qui la doit porter. Le batik ne doit pas son prestige au hasard comme tant de gens le supposent. C'est un art raisonné, volontaire, exigeant travail et application, mais auquel on peut demander de très précises réalisations.

Sans doute bien des exécutants — amateurs pour la plupart — se contentent d'effets faciles et fortuits, tandis que les beaux objets batikés doivent à leur dessin ferme, à des formes équilibrées, à des colorations étudiées, leur légitime succès. Toutes les œuvres de Mme Marguerite Pangon valent par leur souci de composition et de construction. Pour qui s'adonne au batik, il est nécessaire en effet d'établir avec le plus grand soin un dessin aquarellé notant dans leurs détails les résultats à obtenir. Lorsque le calque, préalablement piqué, est poncé sur le tissu, il ne reste plus à exécuter qu'une besogne matérielle d'autant mieux venue qu'on en possède plus sûrement le tour de main. Il faut une certaine expérience pour appliquer la cire sur les épargnes, plonger le travail préparé dans les bains de teinture successifs, froisser intelligemment les parties enduites pour obtenir l'agrément accessoire des craquelures et mar-

Dessus de siège. Mme PANGON.

brures formées aux endroits où la cire est brisée d'où le nom de *battik* en langue malaise), procéder au fixage des tons par les acides et enfin à l'enlevage de la cire en trempant dans de la benzine les étoffes qui retrouvent leur souplesse, leur moelleux ou leur transparence.

L'éclat et la diversité des coloris qui sont la joie séductrice du batik n'ont de force réelle que s'ils soulignent une volonté décorative. Mme Pangon a créé des stylisations d'une robustesse et d'une sobriété rares qui tirent de la distinction des tons ou de leur feu d'artifice, une particulière attirance.

C'est parce qu'elle connaît, pour les avoir augmentées elle-même, les ressources du procédé, dont elle use avec une verve harmonieuse et un clair lyrisme, que Mme Marguerite Pangon a élevé le batik au rang d'un véritable métier, d'un moyen d'expression complet, qui s'est dégagé d'une mode passagère, et qui doit durer au même titre que la peinture, le pochoir, l'impression ou la broderie.

YVANHOÉ RAMBOSSON.

Ombrelle. Mme PANGON.

Ponte la Reina, 1921. HENRY DE WAROQUIER.

HENRY DE WAROQUIER

J'imagine comme Henry de Waroquier, au retour d'un séjour en Corse ou au bord des lacs italiens, a peint, dans son atelier, tel de ses paysages. Il avait auprès de lui les croquis, les dessins, les aquarelles où il avait noté, là-bas, les ayant discernés et choisis, les majestueux accords de lignes, avec leurs subtiles répercussions à tous les plans ; où il avait analysé les formes, indiqué les valeurs.

Tout de suite, sur la toile, la composition déjà réalisée en pensée s'est inscrite et ordonnée, volontaire et franche. La raison intérieure du motif à peindre, l'artiste en a eu la révélation devant la nature même et s'en est exalté alors qu'il faisait halte à flanc de montagne, dans l'éblouissement d'un matin d'été : impossible de dissocier les cônes élancés des montagnes, harmonieusement enchevêtrés et superposés, des courbes où fuyaient les rives du lac et de celles où s'essoraient les nuages.

Mais il me semble que les documents sont devenus inutiles avant même que la toile fût toute couverte. D'une part les nécessités picturales les ont supplantés dans l'esprit du peintre et d'autre part, la mémoire est venue apporter soudain des témoignages plus émouvants que ne le pouvaient faire, dans leur précision, dessins et aquarelles.

Puis, après la mémoire des yeux, qui déjà, déforme et magnifie, est venue s'imposer la mémoire de l'émotion, d'une émotion qui n'est pas strictement esthétique mais qui est liée à ce qu'on appelle le sentiment du paysage, lequel est, plus exactement, le sentiment de l'artiste. Ce sentiment, chez Henry de Waroquier, est très particulier et n'est pas le moindre côté de sa personnalité. Il semblerait que sa prédilection soit allée aux plus grandioses spectacles de la nature ou du moins à ses aspects les plus tourmentés. C'est le lyrisme souvent tragique des hautes montagnes qui tour à tour l'étreint ou l'exalte; c'est ce qu'il y a d'accablant dans la grandeur, d'implacable dans l'azur même. Certes, il a peint la petite chapelle au toit rose, accrochée, crispée, tout comme lui-même, au roc abrupt ; il a peint la

L'Eglise de Carjese (Corse), 1914. HENRY DE WAROQUIER.

barque minuscule aux grandes ailes, qui ridait à peine, loin au-dessous de lui, l'eau du lac, cette eau assombrie et prisonnière ; mais il semble qu'ils lui aient servi, petit esquif et petite église, à mieux exprimer cette angoisse qui l'étreignait, cette angoisse qu'il aime et redoute, devant ce que la nature a d'âpre ou d'inaccessible, devant l'énormité redoutable des éléments, devant tout ce qui refuse l'homme, si ce dernier ne s'impose à force de patiente humilité ou de fabuleuse audace.

Pour achever le tableau, c'est donc une ardente imagination qui, chez de Waroquier, a fait appel aux moyens du peintre ; c'est elle aussi qui, par contre, lui permet toutes sortes d'amplifications merveilleuses et de transpositions dans la couleur, propres à servir ses desseins.

Aussi bien, ce peintre écrivait-il, en 1917, en tête du catalogue d'une exposition qu'il fit alors, à la Galerie Barbazanges :

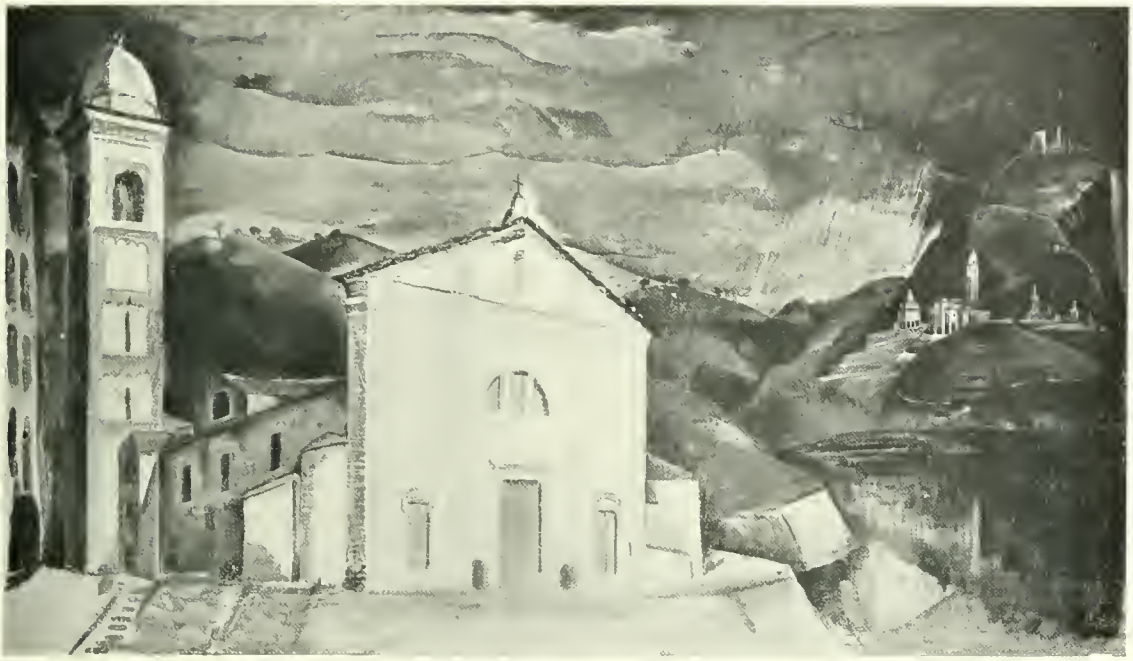
« Mentir pour mieux dire la vérité.

Mentir contre l'étroite réalité, contre les conventions existantes du dessin et de la couleur ; mentir contre le déjà pensé.

Mentir avec sincérité, mentir religieusement, mentir avec volupté, pour satisfaire la vérité intuitive, la vérité de l'imagination, la vérité à trouver. mille fois plus précieuse que ce que nous croyons être la vérité acquise. »

Et encore :

N'empêchez pas les enfants qui sont sur le pont,



Eglise italienne, 1919. HENRY DE WAROQUIER.

Le Palais royal et Santa Maria della Salute, Venise, 1918. HENRY DE WAROQUIER.

Le fort d'Entrevaux, 1919 HENRY DE WAROQUIER.

de cracher dans la rivière pour tracer des ronds sur l'eau.

Je parlais tout à l'heure d'amplifications merveilleuses : c'étaient là ces « ronds sur l'eau. »

De Waroquier est donc un imaginatif. Comme il a le sens de l'architecture, du style et du décor, l'amour des belles matières et un goût très raffiné, il eût pu se consacrer avec succès aux arts appliqués. Mais il est peintre et ses besoins d'expression comme ses ambitions sont ceux d'un peintre. La nature de ses dons a seulement pour conséquence que nous le voyons traverser alternativement des périodes où il compose de mémoire ou d'imagination, transpose, harmonise, stylise loin du motif et même sans partir d'une réalité précise ; et des périodes où, par une réaction naturelle, par besoin et aussi par conscience, il reprend contact avec la nature, à laquelle, alors, il demande

Paysage italien, 1921. HENRY DE WAROQUIER.

tout : il renouvelle en elle sa fantaisie, s'y libère des contraintes de l'esprit et la copie avec une ardente application, comme dans les dernières natures mortes et les patients dessins d'Entrevaux et de Saint-Tropez, ou avec une spontanéité, une sobriété et un esprit remarquables, comme dans les croquis rehaussés de Venise et les admirables aquarelles d'Espagne qu'exposait, au printemps dernier, la Galerie Druet.

Comme tous les peintres de sa génération, Waroquier commença de peindre sous l'influence de l'Impressionnisme. Toutefois, ce que cet art peut comporter de dissociant et de fugace ne convenait guère à sa nature. Sans doute fut-il davantage touché par Seurat que par Monet et hanté un certain temps par les recherches techniques des néo-impressionnistes. Mais il connut l'Italie et Giotto. Les fresques d'Assise et de Padoue furent pour lui

Le mur (Espagne), 1922. HENRY DE WAROQUIER.

la source de multiples révélations : importance et pureté des lignes, harmonie et correspondance des formes, caractère architectural. La matière même de cette peinture murale, telle que l'a faite le temps, l'effacement des tons qui souvent ne subsistent tout à fait qu'aux contours des formes, comme une indication délectable, l'incitèrent à peindre des paysages où il serait bien difficile de discerner l'influence de Giotto, mais qui ressemblent, n'étaient le grain de la toile absorbante et la matière mate, à de grandes aquarelles très franchement écrites et très claires, où d'importantes surfaces blanches sont ménagées.

De Waroquier éprouva toutefois le besoin de leur donner plus de solidité, de les peindre davantage ; progressivement, il les nourrit de tons clairs jusqu'à les couvrir tout à fait et cela le conduisit naturellement à la recherche de l'expression plastique : exercé aux accords des formes, il veut atteindre aux volumes ; l'étude des contrastes et de la modulation des tons locaux le contraint alors aux gammes plus sombres : La plupart des peintres actuels ont pareillement subi cette évolution de la palette. De Waroquier arrive ainsi à une période sombre — mais point sourde — et qui se trouve être aussi une période de travail de mémoire et d'invention ; elle date de quelque six années ; il y atteint le maximum de fantaisie et d'arbitraire.

Il s'est, depuis, constamment rapproché de la nature, où, comme il le dit lui-même, « tout se compose » à la condition de choisir. Mais il a gardé une prédilection pour les sites montagneux aux arêtes vives, au sol de pierre, où les maisons se dressent sur le lit des torrents, où l'architecture des villages fait corps avec celle des escarpements de roche. Il comprend et aime à traduire leur gravité, la rigueur de leurs lignes et surtout l'extrême densité de ces motifs où tout est maçonnerie, où tout est solide et rigide, où tout est plein de raison, et où la couleur, si elle est somptueuse, l'est à la façon d'une terre calcinée, d'un sombre métal ou de ces cascades force-

Une rue à Ponte la Reina, 1922. HENRY DE WAROQUIER.

nées, contenues par des murailles. C'est ainsi qu'Entrevaux, dans la haute vallée du Var, lui donna, ces dernières années, les thèmes de ses plus importants tableaux. Apre et sauvage pays aussi que ce bourg espagnol d'Estella où de Waroquier travailla l'an dernier et où il peignit plus librement, plus directement qu'à Entrevaux. C'est de toute façon une périlleuse entreprise que de s'attaquer à de tels sujets. Combien s'y cassent le cou, submergés par le pittoresque et l'anecdotique et, pour vouloir peindre des paysages de pierre, n'atteignent qu'au décor en carton? De Waroquier, lui, nous donne avant tout *de la peinture*, des œuvres sérieuses, longuement méditées, et dont l'exécution, scrupuleuse comme il sied chez un bon ouvrier, n'escamote jamais rien.

— C'est beau, mais ce n'est pas drôle, dit une dame en simulant un petit frisson devant un paysage d'Entrevaux.

— Si la création artistique est une sorte d'ivresse, Madame, tout le monde n'a pas l'ivresse gaie. Ne cherchez pas le sourire et la grâce libertine de Fragonard dans un tableau

du Greco : vous ne les y trouverez jamais. Il faut considérer chacun pour ce qu'il est et lui savoir gré surtout d'être bien lui-même. De Waroquier est *quelqu'un* et ne ressemble à personne d'autre : Il peint des paysages pleins de grandeur, de gravité, et, semble-t-il de passion ; il peint aussi des natures mortes avec tant de ferveur et d'humilité qu'il y atteint à une fidélité rigoureuse; et si l'on y sent la joie dans l'application même, on ne peut pas dire qu'elles soient « drôles ».

Un mot encore : je ne voudrais pas qu'en lisant cette brève étude, on pût se méprendre sur l'importance que de Waroquier donne au « sujet » : en vérité, il lui en donne de moins en moins. J'ai parlé de certaines prédilections ; mais cet artiste est trop conscient et aussi trop consciencieux pour ne point contrôler ses penchants. Il aspire ces derniers temps à s'exprimer et à nous émouvoir en peignant les motifs les plus simples, les paysages les moins grandiloquents : une rue à Estella, sobre et nue ; le beau volume d'une maison au tournant d'une route en Bourgogne.

Nous verrons de lui, quelque jour, des figures et des nus et nous n'aurons point, j'en suis certain, d'hésitation devant eux : ce seront toujours des Waroquier.

CHARLES VILDRAC.

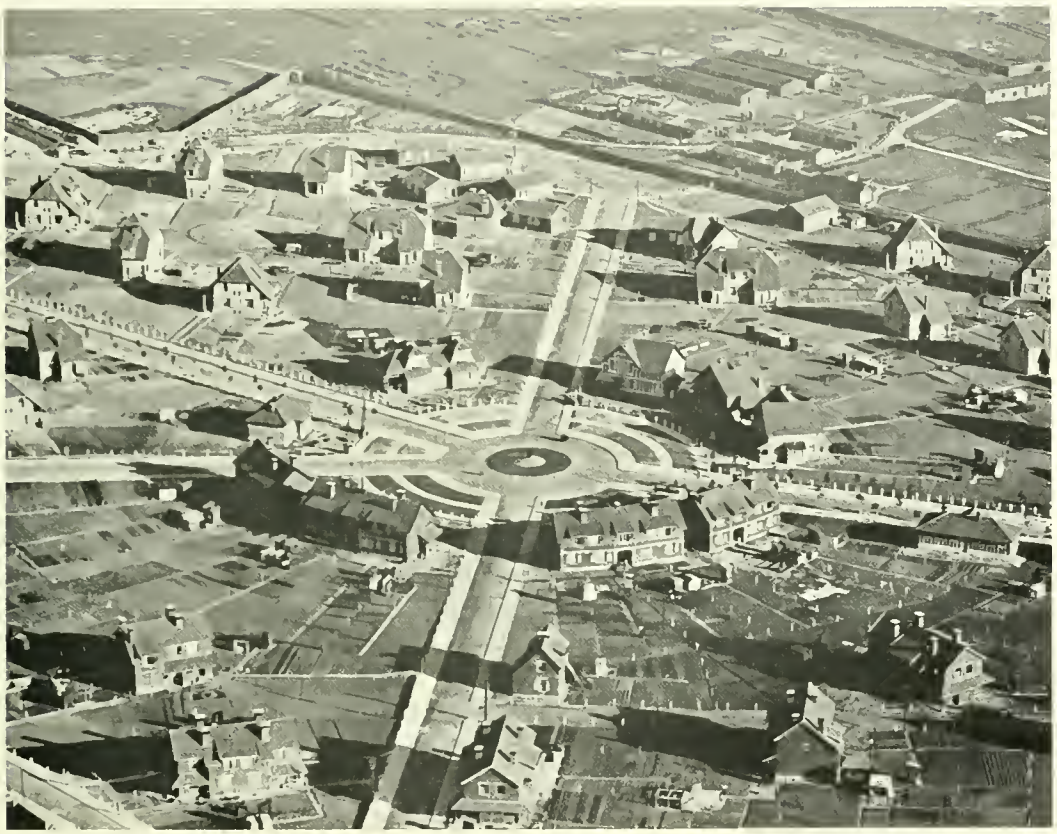
Nature morte, 1920. HENRY DE WAROQUIER.

L'ESPAGNOLE

Nice 1922

par HENRI MATISSE

(Collection Albert Marquet)



Groupe d'habitations, près de Valenciennes.

LES CITÉS JARDINS
DE LA COMPAGNIE DU NORD

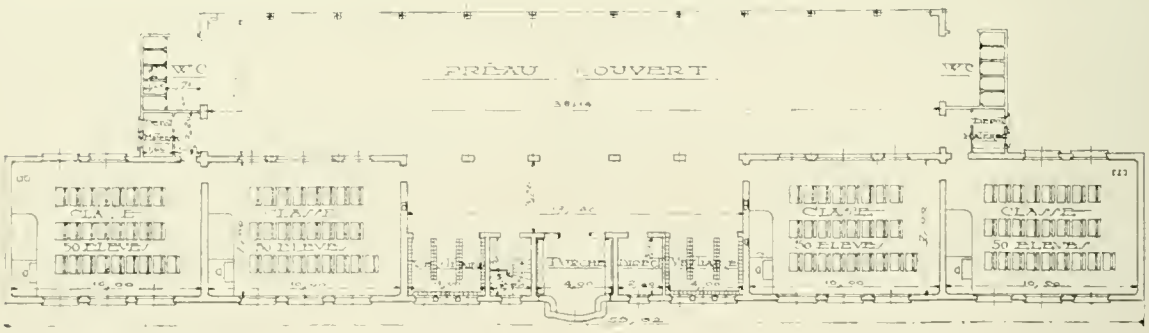
Parmi les nécessités qu'à créées la guerre, celle de faire surgir de ses ruines des habitations nouvelles doit, semble-t-il, orienter l'architecture moderne vers des recherches fécondes. A vrai dire, jusqu'ici, faute de ressources peut-être et de moyens suffisants de réalisation, celles-ci n'ont donné que d'assez timides résultats. Il faut pourtant mettre à part les efforts accomplis par certaines collectivités et, dans le nombre, il convient de signaler en première ligne l'initiative de la Compagnie des chemins de fer du Nord qui est sans doute la plus vaste et la plus propre à servir d'exemple.

Pour la Compagnie, qui s'était hâtée de rétablir les réseaux de voies ferrées, systématiquement détruits par l'envahisseur, il s'agissait de pourvoir sans retard au logement de son personnel.

Le ministère des Régions libérées n'ayant pu lui apporter l'aide immédiate qu'elle attendait de lui, elle obtint des Travaux publics une série d'autorisations qui lui permirent en somme de réaliser elle-même, et sur ses propres plans, un immense programme de reconstructions, provisoires d'abord, définitives ensuite, comprenant aujourd'hui près de cinq mille logements en bois et plus de six mille logements en matériaux durs, répartis dans vingt-six agglomérations principales et où s'abrite une population d'environ soixante mille personnes.

Cette tâche gigantesque, entreprise sous l'impulsion de M. Javary, directeur de la Compagnie et de M. Dautry, ingénieur en chef de la voie, groupa des ingénieurs de la Compagnie, une dizaine d'entrepreneurs de travaux publics et quelques architectes de haut mérite dans une collaboration si intime qu'il est délicat de citer un nom plutôt qu'un autre. Contrairement à l'usage qui fait de l'architecte le maître d'œuvre, on peut dire que c'est des ingénieurs ou plus exactement de M. Dautry lui-même que sont venues les idées directrices, pour être recueillies par les entrepreneurs qui ont chargé les architectes de les mettre au point. Au projet initial, solidement et largement conçu, chacun fut appelé à joindre l'apport de son invention et de son expérience.

Force nous est de constater que la méthode a du bon. On aboutit avec une surprenante rapidité, puisque la totalité des constructions fut exécutée en moins de deux ans et que certaines cités de plus de huit cents logements, comme celles de Lille-la-Délivrance et de Lens, s'édifièrent en six mois. Et s'il y eut des tâtonnements, on ne s'en aperçoit point. De cette fusion de bonnes volontés qui s'effectua, il faut le reconnaître, sous une énergique direction, il est résulté un ensemble d'une remarquable unité.



Ecole Pasteur, à Lille. ERNEST BERTRAND, architecte.

C'est pourtant à des buts multiples qu'on s'était proposé d'atteindre. Les familles pour lesquelles on a bâti ces quelques douze mille logements, on n'a pas voulu seulement en effet leur fournir un asile; on a tenu en outre à ce qu'elles y trouvassent toutes leurs aises; on a fait en sorte de réunir pour elles les meilleures et les plus modernes conditions d'hygiène, afin d'assurer la santé physique et morale de

Service médical. Lille-Délivrance. ERNEST BERTRAND, architecte.

leurs membres; on a souhaité aussi, en leur ménageant un intérieur agréable à voir, qu'elles aimassent leur chez elles pour ne pas être tenté d'en sortir et de chercher ailleurs des plaisirs déprimants. Bref, on a résolu de construire des maisons parfaitement adaptées aux besoins de leurs habitants. Par là même, et puisqu'elles devaient répondre exactement à leur destination, celles-ci ne pouvaient manquer d'être belles. C'est donc à la fois une œuvre sociale et une œuvre artistique qu'on a tentée et, nous pouvons le dire, qu'on a menée à bien, malgré les moyens de fortune qu'on a été souvent contraint d'employer.

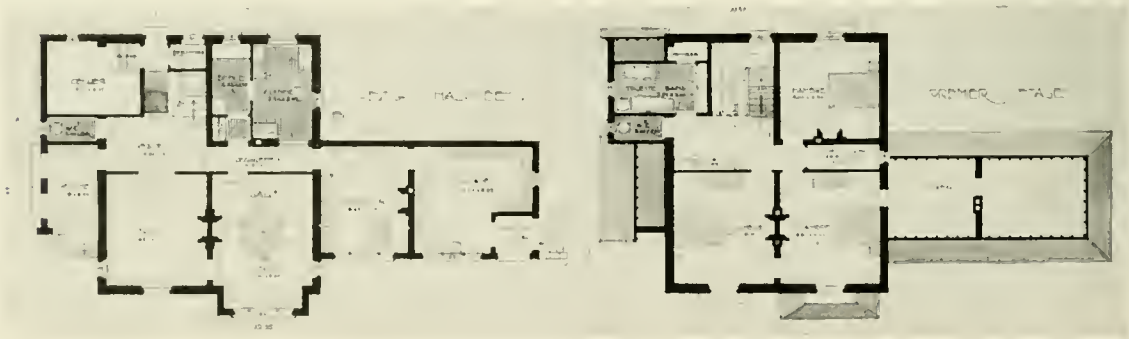
Notez qu'au problème complexe que nous venons d'indiquer s'ajoutaient des préoccupa-

Avenue, à Lille-Délivrance.

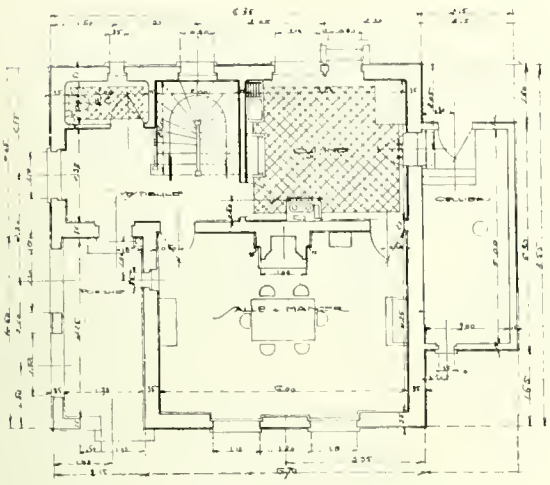
Maison du Docteur. G. Umbdenstock, architecte.

tions d'ordre plus général. Etablies à proximité des gares et des principaux dépôts de matériel, assez loin parfois des centres communaux, les cités-jardins devaient pouvoir se suffire à elle-même. Il importait par conséquent d'y grouper tous les éléments indispensables à la vie collective : école, service sanitaire avec, dans les grandes agglomérations, salle de consultation, maison du médecin et pharmacie, établissement d'hydrothérapie, bureau de poste, installations commerciales jugées de première nécessité (la boutique du coiffeur, celle du libraire et le bureau de tabac — l'alimentation, d'autre part étant assurée presque partout par des coopératives, renforcées au besoin par les wagons de l'Economat de la Compagnie et par des tournées de fournisseurs voisins.

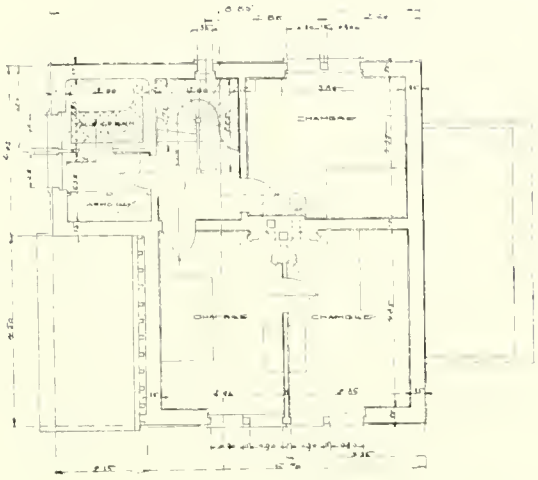
De plus, pour être de son temps, il ne fallait oublier, ni le stade sportif, ni la salle de



Plans du rez-de-chaussée et du 1er étage



Plan du rez-de-chaussée.



Plan du 1er étage.

cinéma qui pouvait servir à la fois de salle de réunion, de conférence et de spectacle.

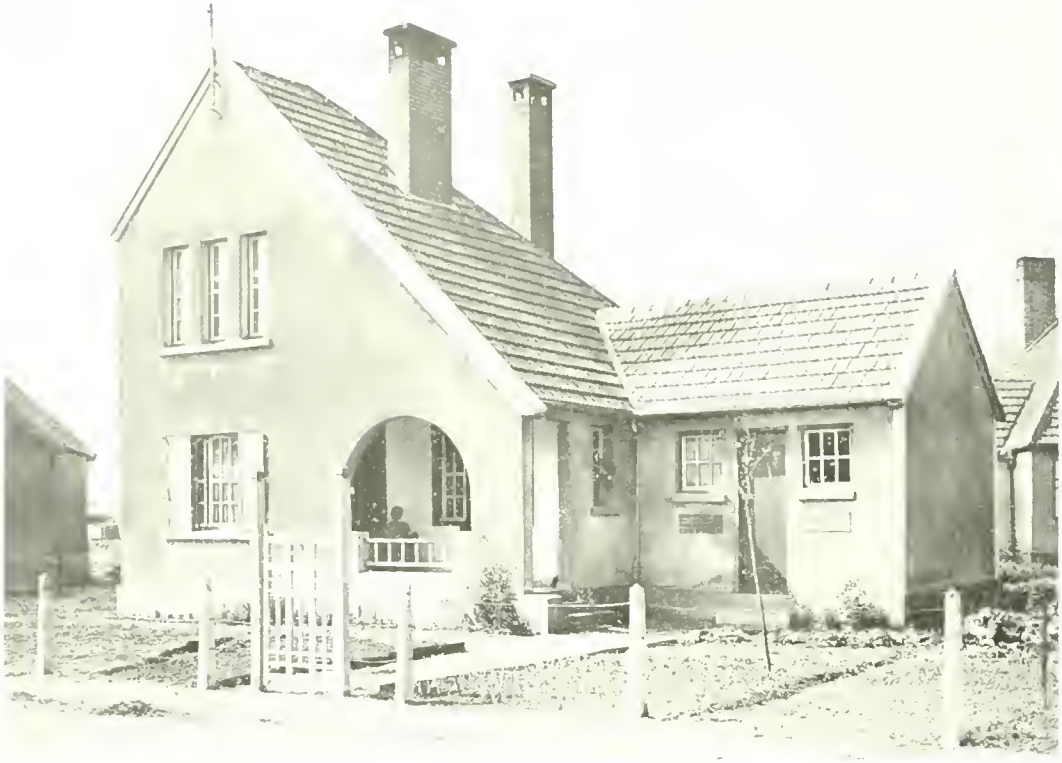
Tout cela nécessitait, non seulement une série de projets architecturaux sur des thèmes variés, mais encore des plans d'ensemble pour l'aménagement des cités. Aux uns comme aux autres, il a été pourvu avec une réelle ingéniosité.

Ainsi l'œuvre puissante de la Compagnie du Nord nous offre en même temps des modèles d'urbanisme et de constructions publiques et des types heureux d'habitations à bon marché. Nous allons en étudier les caractères principaux.

Et d'abord comment se présentent les cités jardins? Imaginez de grands villages, voire de petites villes contenant de huit cents à près de cinq mille habitants; mais des villages coquets, des petites villes plaisantes qui font, à première vue, penser à quelque quartier de villas auprès d'une plage paisible. Dans les plaines mollement accidentées de Picardie, d'Artois ou de Flandre, elles s'étendent le

Maison de chef de district. (Lille-Délivrance).

G. Umbdenstock et G. Lambert, architectes.



Logement simple à rez-de-chaussée et une chambre à l'étage. Lille et Tergnier.

ERNEST BERTRAND, architecte.

plus souvent sur la pente d'un coteau, en bon air, et s'accordent avec le paysage ambiant dont on a su tirer le meilleur parti.

Ici, comme à Lougueau, c'est un vieux parc avec ses arbres, ses pièces d'eau endormies, qu'on a utilisé pour encadrer les maisonnettes. Ailleurs, comme à Tergnier, c'est une carrière désaffectée dont on a converti les aspérités et les creux en monticules, en gorges, en précipices et en lacs pour en faire un jardin pittoresque du sommet duquel l'œil découvre la riche ceinture boisée de la forêt de Saint-Gobain. Ailleurs encore, comme à Saint-Quentin, c'est au revers d'une colline, qu'on a disposé la cité, face à la ville dont les maisons s'étagent en cirque, dominées par les tours de la cathédrale.

Plan du rez-de-chaussée.

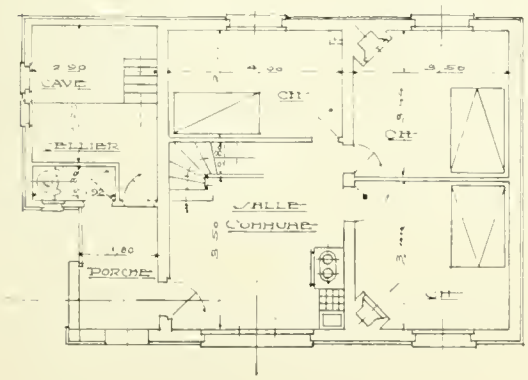
Plan de l'étage.

Maison pour famille nombreuse, à six pièces.
Type salle commune (Tergnier).

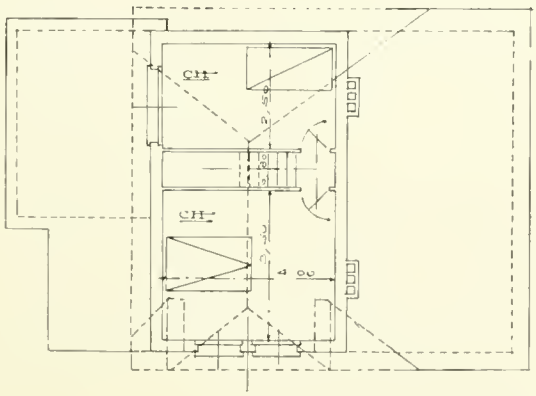
ERNEST BERTRAND, architecte.

Jusque dans les mornes régions industrielles, à Valenciennes ou à Lille-la-Délivrance par exemple, on a trouvé le moyen d'isoler les cités du voisinage inesthétique des corons ou des usines, en ménageant à l'entour des vergers ou des pépinières qui leur feront en grandissant comme un rideau protecteur.

Car les vastes emplacements acquis par la Compagnie ont été choisis de telle façon que les habitants s'y trouvassent à proximité de leur travail et que cependant, la journée finie, ils en fussent suffisamment séparés pour oublier leurs préoccupations quotidiennes et se retremper dans la vie de famille. Et de fait, bien que les rails allongent leurs parallèles d'acier tout près de la cité, on ne les aperçoit presque



Plan du rez-de-chaussée.



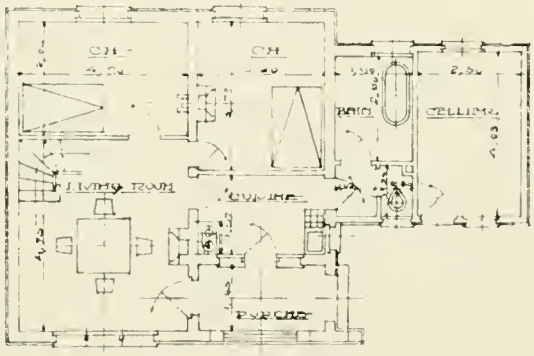
Plan de l'étage.

Groupe de maisons à « living-room » (Tergnier) ERNEST BERTRAND, architecte.

jamais de celle-ci, dissimulées qu'elles sont par des plantations ou des épaulements de terrain et c'est à peine si le bruit des convois qui roulent ou des machines qui sifflent parviennent jusqu'à ces agglomérations champêtres.

Celles-ci ont été tracées sur des plans méthodiques et raisonnés, elles affectent pourtant une souple fantaisie qui les garde de toute monotonie.

L'espace n'a pas été ménagé. Généralement une large voie principale les borde ou les traverse dans le sens de la longueur, coupant à intervalles à peu près réguliers de vastes ronds-points ou des places quadrangulaires, souvent très spacieuses, autour desquels sont disposées les constructions à usage public et d'où partent des voies transversales. Mais sur ce schéma un peu rigoureux, l'invention des créateurs a brodé un lacis d'artères secondaires dont les rayonnements ingénieux, les courbes élégantes, les entrecroisements imprévus assurent à l'ensemble une dissymétrie pittoresque.



Plan d'une des maisons sans étage.

Rues et avenues sont recouvertes de terre de fosse rouge qui les fait solides et planes et leur donne une belle teinte brique foncée, entre la double ligne plus claire de leurs trottoirs commodes. Les plus importantes sont bordées d'arbres qui leur dispenseront une ombre abondante dans un avenir prochain.

Quant aux places, elles sont pour la plupart dessinées de façon charmante. Des haies d'arbustes les encadrent, des gazons et des massifs de fleurs les égaient et parfois des motifs décoratifs, une fontaine, un vieux puits, en ornent le centre.

Enfin chaque maison est entourée d'un jardin. Celui-ci se divise en rectangles de quatre à cinq ares pour chaque famille qui s'y livre à la culture potagère et y trouve en outre des

Maison à deux logements de quatre pièces.
Type salle commune (Valenciennes).

plantes grimpantes et des arbres fruitiers plantés par la Compagnie. Point de murs. Les seules clôtures sont de fils de fer tendus sur de sveltes poteaux en ciment armé, peints en blanc.

Ainsi la cité-jardin, qui justifie bien son nom, semble-t-elle toute entière un immense parc où des légumes bien portants forment un tapis de riche verdure, semé çà et là de belles fleurs aux couleurs éclatantes.

Des portillons, faits de montants de bois géométriquement assemblés, badigeonnés de tons vifs et quelquefois coiffés d'auvents, marquent l'entrée de chaque jardin et les grands toits de tuiles des maisons, disposées sans ordre apparent, font de larges taches rouges qui complètent l'aspect riant et sympathique.

Voyons maintenant comment sont comprises ces habitations. Depuis une vingtaine d'années, un modèle-type de maisons à bon marché s'est peu à peu constitué dont les différents éléments ont été logiquement établis par la réflexion et par l'usage. C'est à lui que se sont naturellement référés M. Dautry et ses collaborateurs, en le modifiant, en l'interprétant et en le perfectionnant suivant leurs propres méditations.

Et voici les principes qui ont été appliqués : chaque logement dans sa plus simple expression doit se composer d'une salle commune, où la ménagère prépare les repas, et où la famille se réunit, d'une chambre à coucher pour les parents, d'une chambre pour les garçons et d'une chambre pour les filles. Aux familles plus nombreuses, il convient d'accorder une chambre supplémentaire, et deux chambres aux familles très nombreuses.

Mais on a songé que certaines maîtresses de maison, soucieuses de plus de confort, désireraient posséder une salle à manger isolée de la cuisine. D'où deux types de logements auxquels peuvent être ramenés tous les projets : Le type salle commune et le type « living-room. »

Dans le premier modèle, la salle commune,

Maison du coiffeur et du libraire. G. Umbdenstock, architecte.

contenant une cuisinière et un évier, mesure 20 mètres carrés au minimum. Il s'y ajoute tantôt trois, tantôt quatre et tantôt cinq chambres de 12 mètres carrés. Dans le second, le living-room, ou salle à manger-salon, se complète d'une petite cuisine de 6 mètres carrés et d'un cabinet de toilette-salle de bain de 5 mètres carrés, auxquelles il faut ajouter deux, trois ou quatre chambres.

L'un comme l'autre modèle sont pourvus d'une cave ou d'un cellier, suivant la nature des terrains, quelquefois d'un grenier et en tous cas des autres pièces indispensables, avec l'eau, l'éclairage électrique et le tout à l'égoût. Pour tous deux la circulation (escalier, couloir) a été réduite au strict minimum.

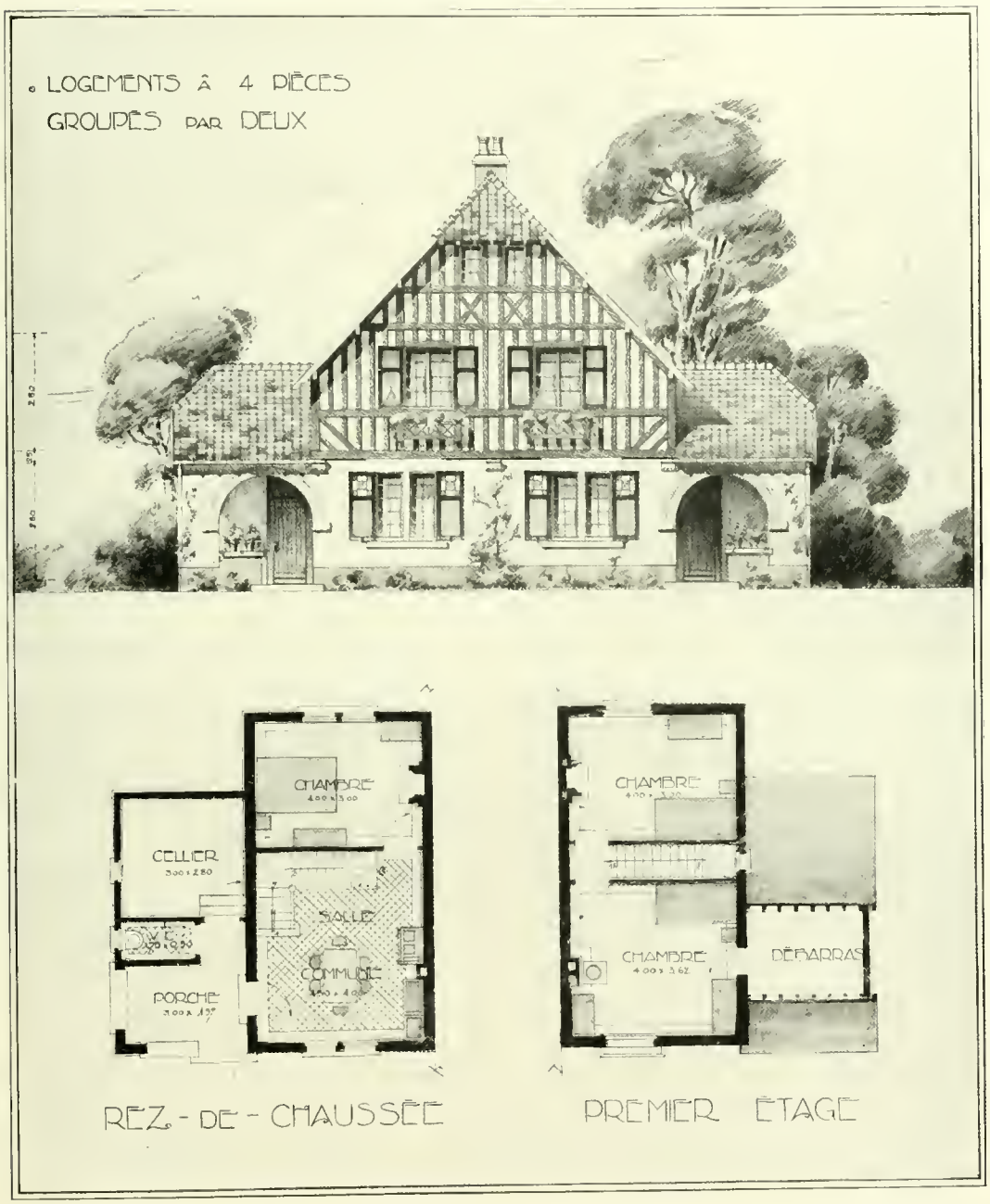
Si l'on veut avoir une idée de la proportion dans laquelle sont répartis les différents types, sur dix logements, on peut en compter six du type salle commune à trois chambres, deux du même type, à quatre et à cinq chambres et deux du type living-room.

Par raison d'économie, et aussi pour simplifier le travail de construction, les logements sont groupés par deux, par trois ou même par quatre dans une seule maison et le pittoresque n'y perd rien.

Il fallait aussi pourvoir aux choix de matériaux solides et relativement peu coûteux. On s'est arrêté aux agglomérés de ciment de scories qui sont les résidus du combustible employé par la Compagnie et qu'on fabrique sur place à l'aide de moules en bois. « Ersatz » si l'on veut, mais ersatz non moins résistants, paraît-il, et non moins durable que de bonne pierre.

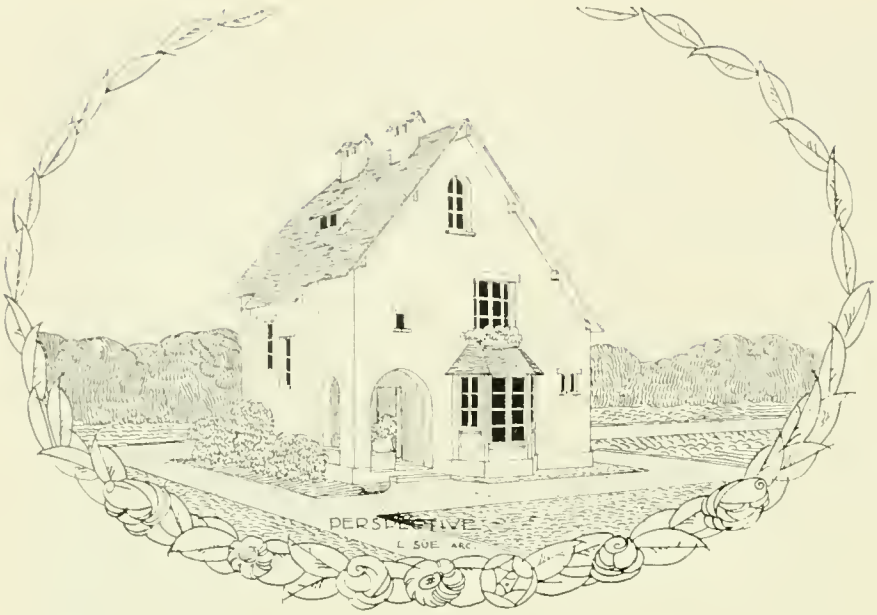
On a utilisé aussi l'aggloméré de sable ou de gravier et quelquefois la brique. Les agglomérés sont creux, afin de contenir une couche d'air isolante et, dans le même dessein, les murs de brique ont une double cloison.

Telles sont les données générales sur lesquelles s'est exercée l'ingéniosité des entrepreneurs et des architectes. Les plans que nous publions permettront de constater que, sur un programme, somme toute très précis, ils ont trouvé des variantes heureuses et toujours pratiques. Mais c'est surtout dans le dispositif extérieur qu'a dû se manifester leur invention. La consigne était nette en effet : Eviter soi-

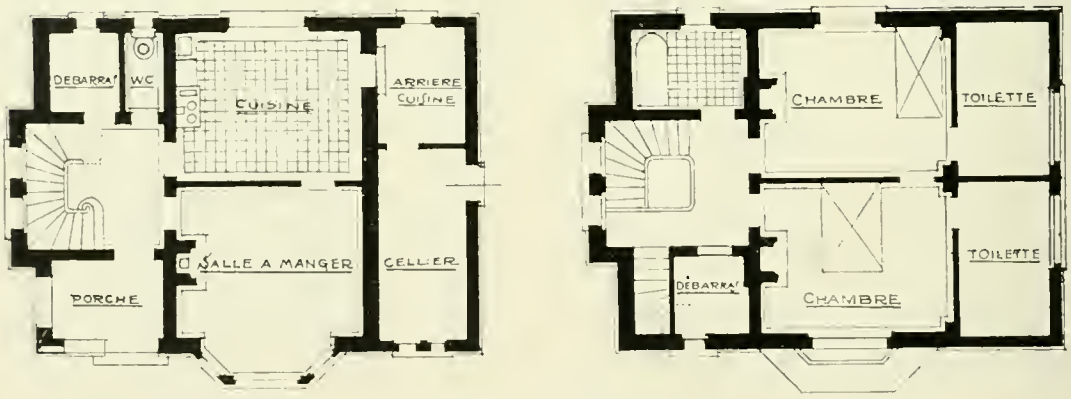


Logements à quatre pièces, groupés par deux. G. Umbdenstock, architecte.

gneusement l'uniformité. Cette préoccupation n'est pas seulement inspirée par des raisons esthétiques. Elle correspond encore au but philanthropique que l'on s'est proposé. Même inconsciemment, les habitants recoivent une influence salutaire de la diversité des aspects. Ils échappent au morne ennui qui se dégage de la régularité du coron ou de la cité-caserne. Dans aucune œuvre du même genre, ce souci n'a été poussé aussi loin. Cent types différents ont été réalisés et répartis de telle manière qu'on n'en trouve jamais plus de huit semblables dans chaque cité. Encore ceux-ci se modifient-ils suivant le nombre des logements qu'ils contiennent. Et comme, en outre, on a pris soin de varier l'orientation des maisons



Et c'est d'abord le porche qui joue un rôle très important dans l'esprit des créateurs des cités jardins. Chaque logement a son porche pour que les enfants y jouent aux jours de pluie, pour qu'on y prenne le repas au cours des chaudes soirées, pour que la ménagère y fasse sa lessive.

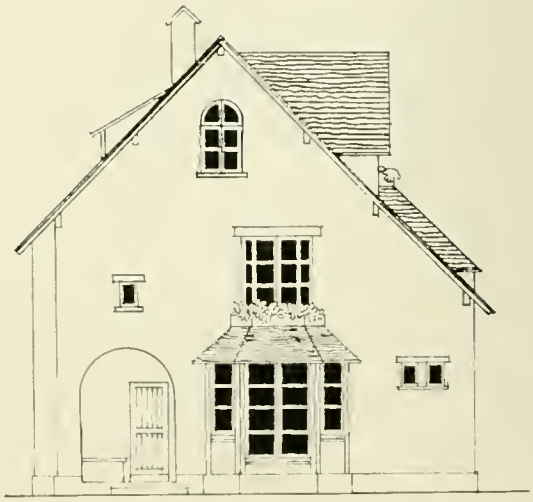


Habitation du chef de District.

et la couleur des peintures qui les décorent, il est permis de dire que l'œil ne rencontre jamais deux fois un aspect identique dans une même agglomération.

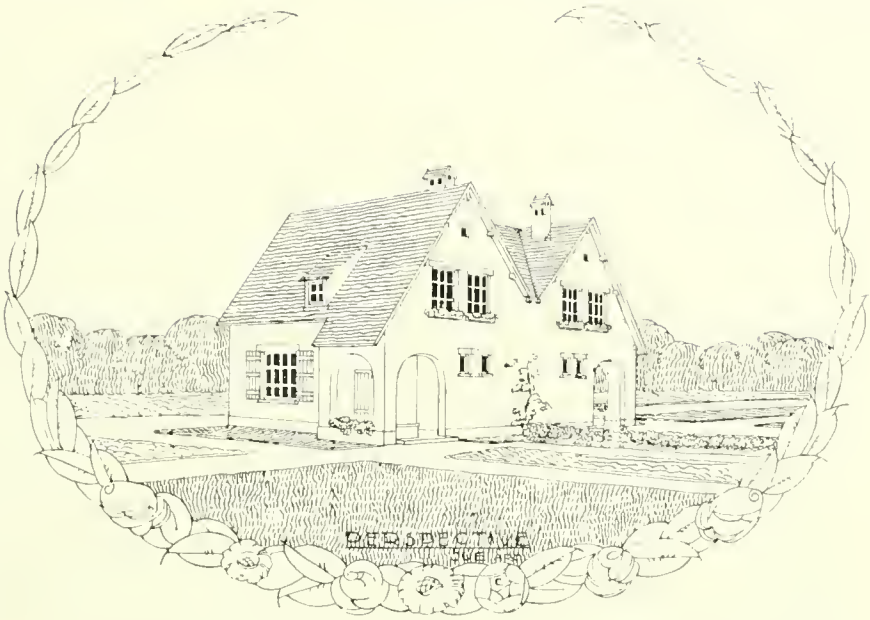
Néanmoins quelques points communs apparentent tous ces types et vont nous en faciliter la description rapide.

Suivant une volonté bien arrêtée, tous affectent un caractère de bonhomie rustique. Avec leurs grands toits aux rampants allongés ils rappellent ces braves demeures campagnardes solidement assises sur leurs larges bases. De plus, ils réunissent tous un certain nombre d'éléments essentiels.

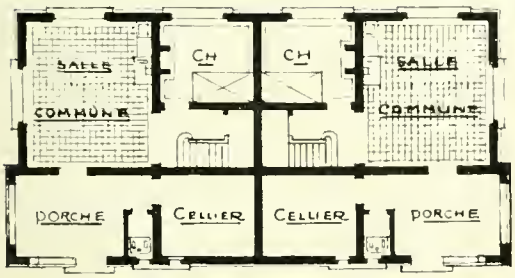


Louis Sue, architecte.

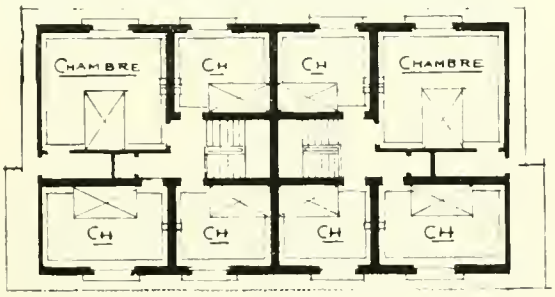
Les architectes ont, à l'envi, rivalisé d'imagination dans le dessin de ces porches. La plupart sont inspirés de la forme traditionnelle en usage dans les vieilles demeures paysannes de France, avec sa voûte de plein cintre, accueillante et solide que soutiennent de massifs piliers de béton, coupés à hauteur de soubassement par un petit mur



Deux logements à six pièces avec cellier. Louis Suë, architecte.

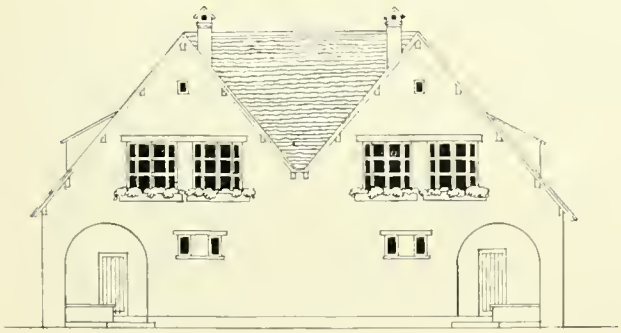


Plan du rez-de-chaussée.



Plan du 1er étage.

d'appui qui tantôt fait saillie de chaque côté de l'entrée, tantôt s'allonge d'un seul côté, jusqu'au milieu du seuil.



Façade principale.

Parfois la voûte s'abaisse en anse de panier, parfois elle fait place à un plan horizontal étayé sur de simples poteaux de bois.

Le porche donne accès à un abri de 5 mètres carrés sorte de véranda, de plain-pied ou surélevée d'une ou deux marches au-dessus du sol.

Ainsi, les maisons à deux logements ont une véranda à chaque extrémité de la façade. Celles à trois logements en ont une troisième au milieu de la façade.

Avec leurs lignes très sobres elles assurent l'équilibre de l'aspect extérieur. La disposition ingénieuse des fenêtres la complète. Celles-ci n'ont

Maison à deux logements de cinq pièces (Lille). SOCIÉTÉ DE CONSTRUCTIONS DU NORD.

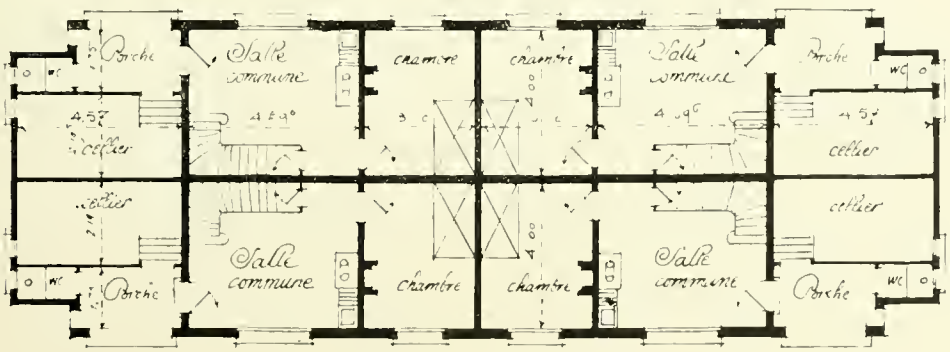
Maison à quatre logements. CH. PATRIS, architecte.

Maison à quatre logements de quatre pièces.
Type salle commune (Lille).

MOLINIÉ, NICOD
et PONTHIER, architectes.

pas été ménagées. Volontiers les architectes les ont conçues plus larges que hautes, en rapport avec l'horizon étendu et généralement bas des pays du nord. Parfois des auvents les abritent. Elles s'ornent le plus souvent d'une jardinière pour mettre des fleurs. Enfin leur cadre de bois et leurs contrevents sont peints de vives couleurs qui ajoutent à l'ensemble une vie et une gaîté singulières.

Ces rectangles bleus, rouges, verts, jaunes, s'enlèvent en notes claires sur le fond crème ou gris des murs. Les enduits qui protègent ceux-ci affectent des apparences diverses, simulant la pierre dans les soubassements pour se continuer jusqu'au faîte par un moucheti tyrolien très fin. Quelquefois ces crépis s'agrémentent de bandeaux ou de rayonnements de briques, soulignant de rouge vif les fenêtres



Plan du rez-de-chaussée.

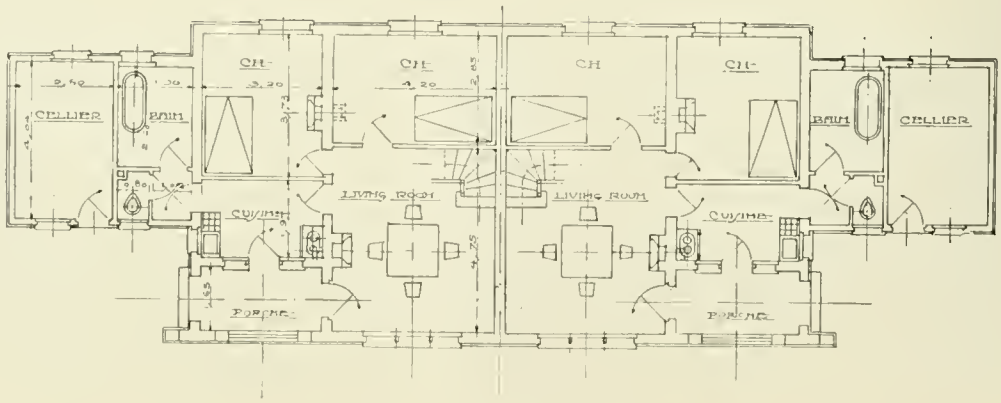
Groupe de maisons à « Living-room ». Tergnier. E. Bertrand, architecte.

et les porches. Parfois aussi, moins à propos semble-t-il, ils sont barrés de faux pans de bois peints en brun dont l'artifice assez vain fait penser aux maisons normandes ou alsaciennes d'exposition.

Quant aux amples toits, recouverts de tuiles mécaniques, ils ajoutent à la stabilité du tout. Avec leurs rives du même ton que les contrevents des fenêtres, ils descendent fréquemment jusqu'au rez-de-chaussée, dépassant les murs d'un demi-mètre pour faire un abri autour des maisons, s'étirant au-dessus des porches, comme les bords abaissés d'un gigantesque chapeau.

Pour couper ces vastes surfaces, on y a généralement pratiqué des mansardes, mais celles-ci sont disposées de telle façon que les pièces qu'elles éclairent ne soient lésées ni d'air ni de lumière. Enfin de hautes cheminées de briques les surmontent, couronnées tout d'abord de mîtres à l'alsacienne qui malheureusement nuisaient à la ventilation et qu'on a dû supprimer presque partout, au grand dam de l'effet pittoresque.

Dans quelques types, au corps de logis principal s'accolent des bâtiments plus bas, contenant le cellier, la salle de bains, etc., qui rejoignent agréablement les maisons entre elles



Plan de la maison principale.

en s'épaulant les uns aux autres, soit horizontalement, soit en angle, au coin des rues.

Dans tous les détails de ces constructions, on le voit, si le plaisir de l'œil n'a pas été oublié, c'est principalement à l'utilité pratique qu'on a songé. Les plus simples sont d'ailleurs les plus séduisantes. Et si la réalisation est harmonieuse, c'est surtout au jeu des proportions qu'elle le doit.

Bureau de poste (Tergnier). ERNEST BERTRAND, architecte.

Pour établir les projets, on s'est conformé à des nécessités d'hygiène, à des raisons climatériques, voire à des suggestions psychologiques et sociales, beaucoup plus qu'à une fantaisie artistique. Et c'est ainsi qu'on s'est rapproché parfois, et peut-être sans le vouloir des types de maisons rustiques de Picardie et des Flandres.

Pour être plus élégants et comporter des aménagements plus importants, les logis qu'on a édifiés pour les chefs de service de la Compagnie procèdent du même esprit, et aussi les constructions à usage public.

C'est l'utilitarisme bien entendu qui a inspiré ces bains-douches, avec leur vestibule spacieux, leurs cabines commodes et propres; ces salles de réunion avec leur sobre décor; ces écoles avec leur vaste préau central, entouré de vestiaires et de lavabos, leurs classes spacieuses abondamment éclairées. Et si l'invention des architectes y a ajouté, ici un péristyle, là un belvédère pourvu de son horloge; si l'on a pris soin de les faire précéder de larges pelouses verdoyantes, d'allées bien sablées, c'est qu'il importait aussi de réjouir les yeux des habitants, de leur rendre la vie douce et agréable.

L'aménagement des « foyers de mécaniciens » mérite une mention particulière parce qu'il est une démonstration excellente de ce que nous venons de dire. Au lieu des dortoirs banals où les agents ambulants des trains trou-

vaient asile jusqu'ici pour leurs séjours dans les gares ou les dépôts, la Compagnie du Nord a compris, dans son programme de constructions nouvelles, un ou deux bâtiments pour chaque grand centre, véritables « hôtels » logiquement aménagés.

Des gazons bien entretenus, bordés d'arbustes ou de fleurs, les entourent. D'immenses baies soulignées de jardinières en ciment trouent les murs dont quelques-uns s'agrémentent de revêtements en grès flammé. Les mécaniciens, chauffeurs, conducteurs, garde-freins, fatigués, noircis par la poussière trouvent là des lavabos confortables, des douches et des bains, un réfectoire engageant par sa propreté, une salle de lecture avec des livres, des journaux et des jeux, des chambres à deux lits. Ils passent là des heures tranquilles et ne songent même pas à pousser leur flânerie jusqu'aux cabarets voisins.

Ce dernier résultat n'est pas indifférent à noter puisqu'aussi bien le point de vue moral tient une bonne place dans la création des cités-jardins. Et l'on pourrait encore citer sous ce rapport quelques indices réconfortants. Si les habitants, semblables aux paysans de Virgile, ne se rendent pas compte de tout leur bonheur, du moins tirent-ils parti avec une évidente satisfaction des avantages qui leur sont offerts.

Les jardins sont cultivés intensément et avec goût; les maisons tenues avec une scrupuleuse propreté, souvent même avec une certaine coquetterie.

Enfin des statistiques permettent déjà de contrôler une élévation sensible de la natalité, une rassurante diminution de la mortalité infantile, comparativement aux agglomérations voisines et si les débitants d'alentour ne battent pas encore tout à fait en retraite, ils témoignent cependant par l'état de leurs affaires de l'efficacité de la lutte contre l'alcoolisme entreprise dans les cités-jardins de la Compagnie du Nord.

René Chavance.

Groupe de maisons (Lille-Délivrance).

L'Education d'Achille, 1921. J. CHADEL.
— Collection Guillaume Lerolle —

LES DESSINS DE JULES CHADEL

Pour avoir une idée complète du labeur et du talent de Jules Chadel, s'il n'est pas indispensable de chercher d'abord, aux façades de quelques maisons parisiennes, les ornements et les figures décoratives qu'il sculpta « sur le tas » dans sa jeunesse, il faudrait du moins connaître quelques-uns des innombrables projets qu'il a composés pour la bijouterie ; il faudrait voir, dans la bibliothèque de M. Henri Vever, une centaine de reliures qui portent la marque de son imagination et de son goût ; il faudrait regarder, dans les collections des amateurs d'estampes, ses gravures sur bois à la manière japonaise, si souples, si variées, si vivantes et dont la perfection technique déconcerte ceux qui connaissent les difficultés de cet art. Mais avant tout, Chadel est dessinateur ; il est possédé par la passion du dessin.

Au temps où il faisait son apprentissage de sculpteur sur pierre, à Clermont-Ferrand, Chadel avait, entre autre tâches, celle de soigner le cheval du patron. Chadel soignait le cheval, mais il le dessinait aussi. A Paris, pendant sa jeunesse d'artisan, à toute heure de loisir, il dessinait. Sa journée faite, il suivait les cours du soir à l'Ecole des Arts Décoratifs. En voyant ses premiers croquis, l'excellent directeur de l'Ecole, Louvrier de Lajolais, s'intéressa à lui, le prit en affection, lui facilita ses études et, bon prophète, présagea qu'il

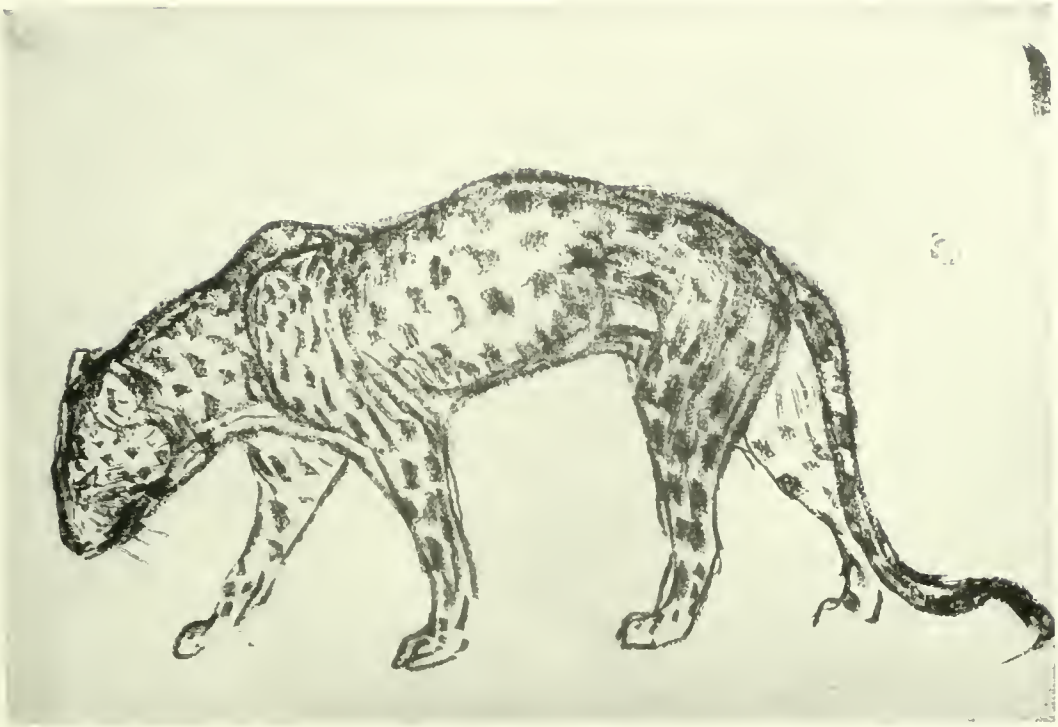
irait loin. Et, depuis, c'est en dessinant que, chaque jour, Chadel se repose du dessin. Pendant les vacances, il se déchaîne. A Cormeille-en-Parisis, à Besse-en-Chandesse, au Faouet, à Pont-Croix, à Douarnenez... quelles récoltes d'impressions et de souvenirs ! Coiffé d'un chapeau de pêcheur à la ligne, un carton dans sa musette, un flacon d'encre de Chine accroché au bouton de sa vareuse, il part, d'un pas souple et rythmé. Il dessine les maisons et les arbres, les animaux et les gens, il dessine tout ce qu'il rencontre, car il y a tant de merveilles partout. Parti pour retrouver un paysage qui, la veille, l'a ému, il lui arrive d'être arrêté par la beauté d'un geste humain, et, sachant que les arbres et les collines peuvent attendre, il s'empresse de noter ce qui passe et qu'il ne reverra pas. Il dessine au roulement du train ; il dessine au bercement du bateau. Dans les villages ou sur les routes, sur la plage ou dans l'agitation du port, assis ou debout, il dessine. S'il pleut, il a pour modèles tout ce qui remue dans la basse-cour. Plus le spectacle est changeant, plus Chadel exulte. Fixer le fugitif et l'insaisissable est, pour lui, le privilège, la précieuse mission du dessin.

Le dessin ainsi entendu suppose d'abord la réflexion, le choix, une grande simplicité de vision. Si Chadel est prompt, c'est qu'il va droit à l'essentiel.

Ce dessin exige aussi une mémoire exercée et active. Si agile que soit un dessinateur, l'oiseau est déjà loin quand il note le battement de ses ailes ; au moment où le croquis de bateaux s'achève, les coques dansantes ont changé de place, la voile a tourné. En vérité, l'artiste ne dessine pas ce qu'il voit, puisque le présent n'est qu'un leurre, mais ce dont il se souvient.

J'ai vu quelquefois Chadel à l'œuvre. Il regarde d'abord longuement. Tandis qu'il baigne son pinceau japonais dans l'eau du godet, tandis qu'il en enlève l'excès d'eau en l'essuyant automatiquement sous sa manche, tandis qu'il en plonge enfin la pointe dans le

Le maréchal ferrant, 1912. J. CHADEL.



Panthère, 1916. — Collection de MM. P. et A. Vever — J. CHADEL

flacon d'encre de Chine suspendu à sa vareuse, il continue à regarder attentivement devant lui, comme un chasseur fixe sa proie. C'est alors qu'il choisit et imprime dans sa mémoire les caractères essentiels d'un objet, d'un individu ou d'une scène. Sa main qui s'apprête est agitée d'un tremblement, car l'homme est vif et nerveux, et l'ami qui l'observe se demande si elle ne va pas manquer le but ; mais brusquement cette main s'abat et elle trace sur le papier un trait juste et d'une décision magistrale. Dès lors, coordonnant d'autres lignes à la première, notant l'effet à larges coups de pinceau, Chadel ne dessine plus ce qu'il voit mais ce qu'il a vu et bien vu. Tel de ses dessins d'ailleurs par exemple le *maréchal ferrant* reproduit ici) qui semble, tant il donne l'impression de la vérité, avoir été enlevé sur nature, a été fait complètement de souvenir et sans l'aide d'un document.

Lionne, 1916. — Collection Henri Lerolle — J. CHADEL.

Pigeon, 1911. — Collection Henri Lerolle J. CHADEL.

de la destinée en ouvrant libéralement à Chadel son incomparable collection. Dès lors Chadel fut de toutes les réunions dans cet atelier de la rue La Boëtie où l'on respire, dès qu'on entre, une atmosphère d'art raffiné, où quelques privilégiés, tous fervents du génie japonais, célèbrent un culte qui n'exclut ni la bonne humeur ni l'esprit, tantôt caressant de la main les bronzes les plus précieux, tantôt communiant dans l'admiration des laques, des grès, des tissus, des estampes et des kakémonos les plus rares. Que de fois il a revu, depuis, certaines œuvres d'Hokousaï devant lesquelles il se dit, le premier jour : « voilà comme il faudrait dessiner. » Quelle sobriété, quelle grandeur, quelle vie intense exprimée par les moyens les plus simples, et comme tout cela était loin des japonaiseries courantes où l'art dégénère en calligraphie !

Un des assidus de l'atelier de la rue La Boëtie, artiste lui aussi et des plus délicats,

Pour suivre les mouvements de la vie, il faut encore une matière et des outils qui permettent un travail rapide. Chadel n'est pas de ceux qui font fi de l'habileté manuelle et, comme on dit, du « métier », si ce métier est un moyen et non une fin. Assurément la technique adoptée influe sur la vision. Mais la réciproque est encore plus vraie et c'est le plus souvent la façon de voir qui commande le choix des moyens d'expression. Chadel a trouvé le métier qui lui convenait et qu'il cherchait obscurément et il a trouvé aussi son esthétique le jour où il connut les maîtres nippons.

C'est en 1904 qu'ils lui furent vraiment révélés. Après avoir, pendant sept ans, dessiné des bijoux pour M. Leturcq, il commençait à s'adonner au même travail pour M. Henri Vever quand celui-ci, fin connaisseur d'hommes autant qu'amateur de belles choses, fut l'agent

Oie, 1912. J. CHADEL.

Bateaux de pêche, Douarnenez 1921. J. CHADEL.

mais toujours préoccupé d'autrui plus que de lui-même, toujours prêt à aider qui cherche et connu pour dire « merci » quand il donne (c'est l'auteur d'un article sur la gravure sur bois à la manière japonaise que les lecteurs d'*Art et Décoration* n'ont pas oublié) compléta son initiation. Il lui fit essayer le précieux papier *Toshi*, le long pinceau effilé et le large pinceau plat. Ce fut un ravissement. Sur la feuille mince et avide d'eau, sur le vergé couleur de vieil ivoire, voici que l'encre de Chine, plus ou moins diluée, donnait une gamme infinie de tons, depuis le gris le plus fin et le plus vaporeux jusqu'au noir le plus puissant. Le pinceau plat, inégalement chargé d'encre, permettait d'indiquer d'une seule touche toutes les dégradations d'une ombre. Tenu de très haut, le pinceau pointu, à longue hampe, glissait, laissant une trace légère et souple, ou s'écrasait largement, docile aux moindres impulsions de la sensibilité, prompt à traduire l'image mentale qui si tôt s'efface. Et ce métier qui ne permet pas les retouches était une école de décision et par conséquent de réflexion.

« Quand je connus les grands japonais, dit volontiers Chadel, il me sembla que j'avais à recommencer toute mon éducation de dessinateur. » Il s'appliqua d'abord à de modestes études : fleurs, graminées, bourgeons, feuillages, insectes, observés sans minutie et cependant avec humilité et une sorte de tendresse ingénue. Je connais de lui des dessins de tiges où vraiment la sève circule, des corolles et des feuilles dont la matière même est rendue, des guêpes dont tout le corps, collé à sa proie, exprime la voracité. Il notait au Jardin des Plantes, la souplesse captive et la mélan-

Le vallon de Keriolet, 1920. J. CHADEL.

Le retour du pardon, 1922. J. CHADEL.

L'arrivée du poisson, 1921.
— Collection Charles Genuys —

J. CHADEL.

L'apprêt de la voile, 1921.

J. CHADEL.

Le Bon Samaritain, 1917. — Collection Henri Vever — J. CHADEL.

colie sans fin des fauves. Une pie qui sautillait sur ses meubles, lui jouant mille tours pendables, fut, pendant deux ans son modèle favori. Combien de dessins enlevés ainsi au pinceau, sans souci de présentation, et cependant avec un instinct si sûr de la mise en page qu'on ne saurait rien changer à la feuille sans en compromettre l'harmonie.

Et Chadel suivit la courbe habituelle. D'année en année il s'enhardit à un travail plus large, à des compositions plus complexes où la figure humaine intervenait. Mais ses études faites devant la nature, au gré du hasard ou de sa fantaisie, il les considère comme des exercices, comme un jeu où il se complaît, plutôt que comme des documents. Quand il imagine une composition décorative ou une scène, il ne prend guère le temps de puiser dans ces notes. Il sait que les seuls documents vraiment utiles sont ceux que l'artiste s'est assimilés, dont il a fait sa propre substance.

Un jour, cherchant, à la demande de M. Henri Vever, une composition pour la reliure d'un exemplaire de *la Samaritaine* de Rostand, il découvrit en lui-même tout un monde qui sommeillait. Il avait tant observé, tant d'images avaient enrichi sa mémoire qu'à la lecture d'un poème elles prenaient vie, se transformaient et s'organisaient d'elles-mêmes. Il prit le goût des compositions inspirées par le Nouveau Testament ou par la Légende. Il médita sur la figure du Christ, il écouta les Paraboles, il suivit le chemin de la Croix, il assista à la mise en tombeau... Puis l'antiquité païenne l'emporta en d'autre rêves. Il évoqua les Centaures, Achille, Ulysse. En ce moment, il relit les fables de La Fontaine, non pas celles où les animaux parlent et qu'il illustrerait pourtant avec tant d'aisance et d'esprit, mais les plus humaines, *le Charretier embourbé*, *le Bûcheron et la Mort*, *la Mort et le Mourant*...

Lire et méditer, pour Chadel, c'est déjà s'apprêter à prendre son pinceau pour donner forme à des songes. Or il n'est pas de ceux qui prisent comme une vertu la maladresse des « autodidactes ». Il pense que le dessin ne

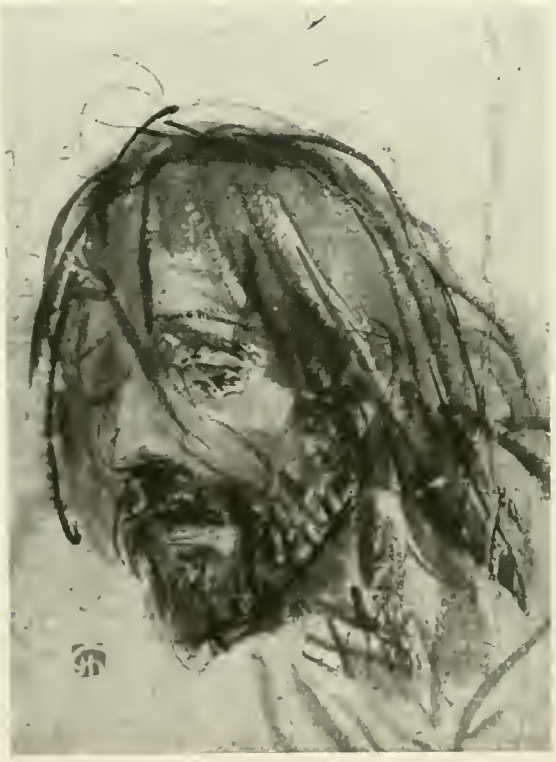
J. CHADEL

Jésus tombe sous le poids de sa croix, 1921. — Collection Henri Vever —

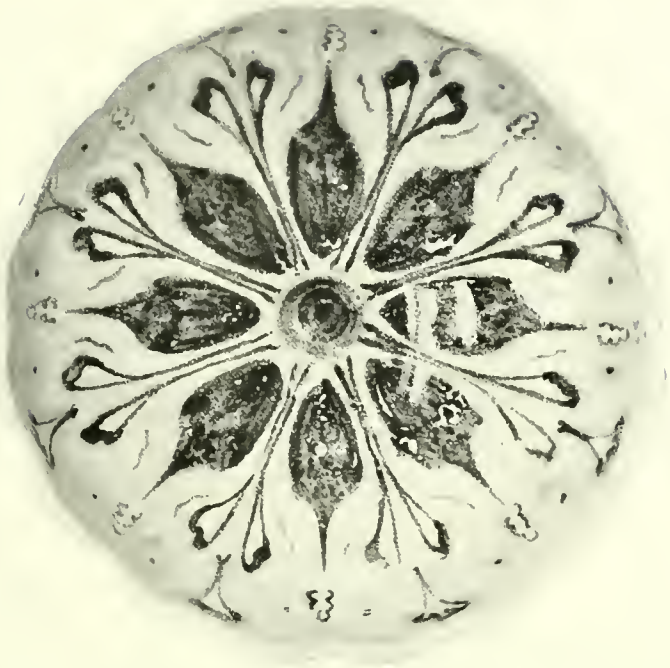
s'invente pas et que l'homme désireux de parler le langage de l'art a tout à gagner à apprendre ce langage à l'école des maîtres qui en ont le mieux connu toutes les ressources. Au moment où il s'engageait dans une nouvelle voie, il prit conseil de celui qu'il admire entre tous, du maître souverain de l'émotion. Et Rembrandt n'a peut-être jamais eu d'élève plus humblement courbé devant son génie. On s'étonne qu'un homme d'aujourd'hui ait pu à ce point s'assimiler l'esprit de la composition, l'éclairage et jusqu'au trait du grand hollandais. Assimilation périlleuse sans doute pour la personnalité d'un artiste. Mais ce qui sauve Chadel, c'est son absolue bonne foi. Ses compositions ne sont pas des pastiches faits de morceaux empruntés ; elles lui appartiennent vraiment. Quelle qu'en soit la parenté avec celles qu'il admire, on voit qu'elles ont la parfaite cohésion des œuvres jaillies de la pensée et du cœur. Il semble en effet que Chadel imagine une scène comme un dramaturge vit ses drames. Il tombe avec le Christ sous le poids de la croix, il s'agenouille avec les Apôtres, il frappe du bras et du pied avec les bourreaux. Quand il représente le *bon Samaritain*, ne se penche-t-il pas avec lui sur le voyageur blessé, ne relève-t-il pas de toute sa pitié et de toutes ses forces le corps lourd et qui s'abandonne ? Il recommence d'ailleurs dix fois la même scène, cherchant une expression de plus en plus simple, juste et forte. C'est parce qu'il sent vivement que Chadel trouve le geste vrai et qu'il émeut.

Ainsi, quelle que soit l'adresse de Chadel, la main n'est rien pour lui si elle n'est au service de l'esprit. Une sensibilité prompte à s'émouvoir, prompte à s'exprimer, voilà bien le fond de sa nature et de son art. Si quelque jour, comme je l'espère, une exposition réunit ses œuvres, depuis les plus simples études d'animaux ou de plantes jusqu'aux compositions les plus dramatiques, dans toutes on reconnaîtra — ce qui précisément l'a attiré vers les japonais et vers Rembrandt — un sentiment profond de la vie.

Léon Deshairs.



Tête de Christ, 1919. J. CHADEL.
— Collection du Docteur Ancelet —



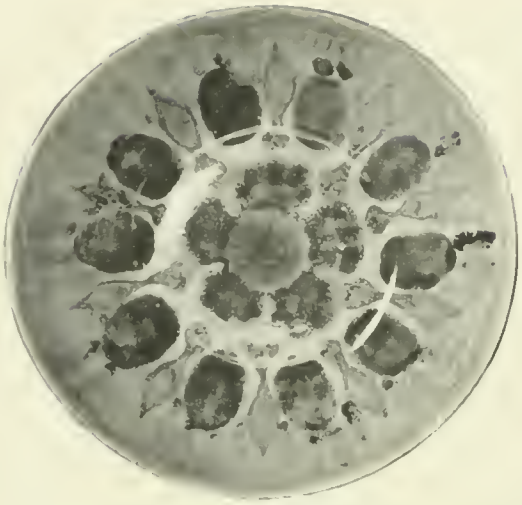
Coupe a seize côtes Collection Hubert Giraud.

LES FAIENCES D'ÉTIENNE AVENARD

Avant la guerre la faïence à fond blanc couverte d'émaux stannifères, la faïence fleurie était un art qui se perdait; elle cédait la place aux vases de grès ou de terre décorée d'émaux épais de matière et de ton. Methey lui-même l'abandonnait. Le peu de valeur des matières premières qu'elle met en œuvre, la banalité des décors traditionnels, aussi peu adaptés que possible à la forme du vase, et la basse qualité des produits courants avaient lassé le public, tandis que la difficulté technique du décor rebutait les céramistes.

Mais, voici maintenant plus de dix ans, un lettré, un écrivain, Etienne Avenard s'éprend pour cet art délaissé, d'une vraie passion d'artiste. Les grès à la mode sont graves et sévères, il rêve d'une céramique lumineuse et gaie, souriante et familière. Pourquoi ne pas refaire, mais autrement, de la faïence rustique à fond blanc, comme les vieux ouvriers de Nevers ou de Moustier ? Voilà, la véritable façon de rendre l'art populaire !

Et il se met à l'œuvre tout bonnement avec la terre rouge de son jardin, avec les émaux stannifères et les oxydes courants dans le commerce. Mais pour s'apercevoir aussitôt que ces matières si communes deviennent matières précieuses et prennent une qualité rare quand on les œuvre suivant que leur nature et leur caractère le demande. C'est la suggestion en retour, si connue des artistes, de la matière sur l'imagination de celui qui la travaille. Avenard a tôt fait de noter que la médiocrité de la faïence commerciale tient avant tout à la parcimonie avec laquelle les fabricants la revêtent d'émail : le stannifère



Coupelle.
Collection de Mme de Billy.

l'ongle. Par-dessus la pâte, une glaçure blanche, toujours, mais de blancs variés suivant l'épaisseur de l'émail, de tons dégradés du blanc de neige au blanc d'ivoire, en passant par la gamme des blancs laiteux, crême, bleutés, verdâtres ou mordorés ; et dans cette glaçure, enrobées par elle, fondues en elles, les notes simples et franches dans leur opulence du bleu ou de l'orangé, les tons rares et fins du rose et du vert turquoise, les gris subtils du manganèse.

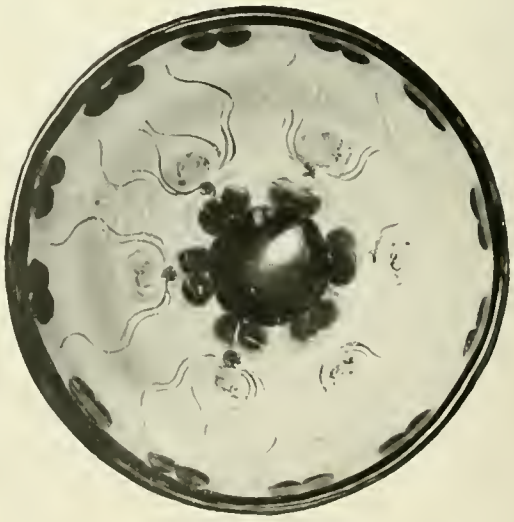
Voilà pour la technique, aussi directe, aussi loyale, aussi traditionnelle qu'on le peut rêver.

Quant au décor, il ne rappelle en rien l'œuvre des anciens faïenciers. Ceux-ci, qu'ils fussent de Moustier ou de Rouen, ne rêvaient pas devant leur pièce au décor dont ils l'allaient couvrir; ils allaient tout uniment à leur carton d'estampes y puiser un de ces ornements, de style somptueux ou élégant, qu'un Ducerceau ou un Bérain, suivant l'époque, n'avait pas plus composé à leur intention, à

Couvercle de bonbonnière.

n'y fait qu'une couche si mince que les émaux colorés y restent froids et plats. Bon ! le voilà qui broie très épais le stannifère, puis qui le recharge en abondance de couleurs. Et sa pièce, une fois cuite, apparaît revêtue d'une glaçure onctueuse, grasse, translucide, crémeuse, dans l'épaisseur de laquelle les émaux colorés jouent en profondeur, en intensité, en puissance, en richesse, en préciosité. Il a trouvé sa voie : la faïence stannifère, traitée comme le demande la matière, est toujours digne de la table des rois.

Il tourne ou estampe, pour les décorer, des formes de tous genres, rondes, ovales ou carrées. Cependant il est un galbe qu'il semble préférer, celui de la coupe, sur la panse de laquelle la lumière s'éclabousse d'un côté, tandis que dans la cavité de son sein le reflet des couleurs en renforce le ton dans l'ombre. La pâte, suivant l'objet, est mince ou épaisse ; cuite à point, elle sonne comme du cristal au choc de



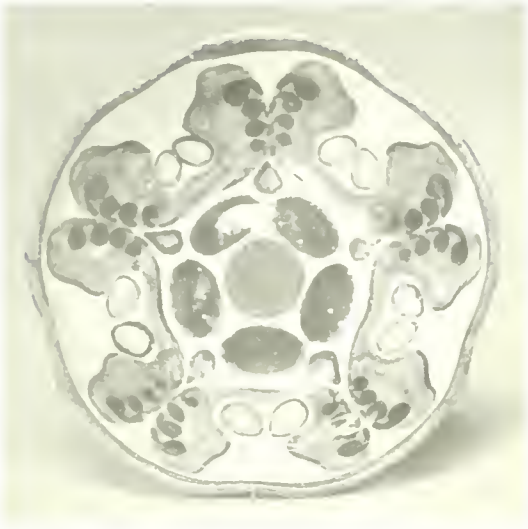
Coupelle. Collection Christensen.

eux, faïenciers, qu'à celle des sculpteurs, treillageurs, serruriers, brodeurs ou tisserands qui, dans le même temps, s'ingéniaient à le traduire en soie, en bois ou en fer, sans se douter le moins du monde que toute matière n'est pas propre à recevoir toute forme ou tout décor, et que le même ornement ne peut à la fois convenir au fond d'un plat ou au fronton d'une grille. Cette pratique, qui n'était rien moins qu'une hérésie artistique, les ouvriers d'autrefois la sauvaient il est vrai, a force de goût et de connaissance instinctive de leur art.

Bonbonnière. Collection de Mme de Billy.

Bonbonnière. Collection Guignabaudet.

Rien n'oblige Avenard à répéter la même erreur : il a réfléchi aux conditions normales de son métier de décorateur. Aussi ne voit-on jamais, soit sur la panse, soit dans le creux d'une de ses coupes, de ces figures d'hommes ou d'animaux dont le cintre du vase déformerait le dessin; jamais non plus de fleurs, isolées ou réunie en bouquets, mais posées là, comme au hasard, sans y être appelées par la forme à décorer; jamais, encore moins, de ces ornements passe-partout, qu'on disait faits pour la reproduction par la décalcomanie; rien qui rappelle, en un mot, les erreurs ambitieuses des faïenciers de Moustiers ou de Rouen, ou le laissez-aller de ceux de Nevers. Un décor d'Avenard n'est pas interchangeable; il n'est fait et ne peut être porté que par la pièce où l'artiste l'a appliqué ; il ne saurait exister en dehors d'elle, et ne peut être conçu sans elle. Quand il l'a voulu faire, l'artiste ne le portait pas dans sa tête. Mais il s'est assis devant sa pièce, l'a regardée, l'a fait virer devant lui, l'a questionnée ; elle lui a répondu, et c'est elle, c'est sa forme, son galbe, son émail qui lui ont dit le décor qu'ils demandaient, le décor le plus propre à faire valoir la nuance de l'émail, la sveltesse ou la puissance de la forme, et le creux d'ombre du sein de la coupe. L'artiste, alors, se laisse faire, et il prend son pinceau. Mais, ici encore, c'est pour se soumettre à cette muette et mystérieuse suggestion de la matière et de l'outil qui, en tout art, est la loi et le contrôle de l'inspiration. La matière qu'il va peindre, c'est l'émail stannifère, pulvérulent et poreux autant que du papier buvard, l'outil c'est le pinceau ruisselant de couleur broyée à l'eau. Voilà les conditions d'exécution qui s'imposent à lui. Il s'y soumet, encore une fois. Et le décor qui naît sous ses doigts, sans doute, c'est celui que la forme à recouvrir lui a inspiré, mais repris et retouché, à chaque trait, par la matière qui le reçoit, par le pinceau qui l'applique. L'émail stannifère et le pinceau sont les collaborateurs de son inspiration.



Pot. Collection de M. Villiers-Herlaut.

Voilà l'esprit dans lequel travaille Avenard. Aussi conçoit-on que le décor de ses pièces ne rappelle rien qui existe, ou qui ait été fait. Il est sans aucune recherche d'imitation naturelle et purement imaginaire, mais éclos dans une imagination nourrie de ce que la nature et l'art offrent de plus riche, de plus varié, de plus délicat et de mieux élaboré. Pure arabesque, commandée dans son invention, sa composition et son exécution par les seules nécessités, les seules suggestions de la forme à couvrir, de la matière qui la reçoit, du pinceau qui l'applique. On ne peut la concevoir en dehors de ces trois conditions. Elle germe dans l'esprit de l'artiste ; la forme de l'objet en précise le rythme, l'émail en organise le détail, le pinceau lui donne son caractère.

Cependant rien ne semble moins étrange et plus traditionnel que la faïence d'Avenard, et si l'on veut trouver quelque point de comparaison, c'est aux entrelacs et aux déroulements de certaines algues marines, d'une part, aux compositions pleines et légères de la céramique arabe et persane, de l'autre, qu'il faut songer. C'est la même souplesse, la même adaptation du rinceau à la forme, les mêmes tons riches enfin, la même liberté d'invention, le même gras de la touche.

Cette œuvre ne fait que d'éclore, et déjà la manufacture de Sèvres a demandé à Avenard de l'aider à créer chez elle, fière et jalouse dépositaire des secrets traditionnels de la porcelaine, un atelier de faïence. C'est dire ce que l'art français peut attendre de son effort de rénovation. Qu'il fasse des disciples, et dans dix ans, nos tables seront débarrassées des affreuses décalcomanies qui tachent nos assiettes et nos tasses à thé.

HENRI LONGNON.

Boîte à poudre. Collection de M. Pierre Sauvageot.

FAIENCES STANNIFERES

par Etienne AVENARD

Pêcheurs finlandais, 1900 (détrempe).
— Musée d'Helsingfors — J. RISSANEN.

JUHO RISSANEN

Peintre finnois

L'art finlandais, qui avait eu, du XIIIe siècle jusqu'au début du XVIe, une période de prospérité — dont témoigne un ouvrage récent sur *L'Art religieux finlandais au Moyen âge* — connut, depuis, une longue stagnation, due aux conditions politiques défavorables, qui va jusqu'au commencement du XIXe siècle. Vers cette dernière date, grâce à la nouvelle situation politique et au réveil du sentiment national, l'art finlandais renaît au contact de l'art européen. Ce nouvel art cherche ses inspirations d'abord sur le sol classique ou allemand, mais à partir d'environ 1870 il se dirige vers la France, particulièrement vers Paris.

L'influence du style français et les motifs nationaux donnèrent à l'art finlandais une vie et une force qu'il n'avait pas connues auparavant. Les Edelfelt, Vallgren, Jaernefelt, Gallen se sont fait connaître bien au delà des frontières de la Finlande. D'autres, comme Fanny Churberg — elle appartenait à une époque un peu antérieure — et Mlle Hélène Scherfbeck, qui vient d'atteindre le sommet de son développement, mériteraient la notoriété.

La dernière décade du XIXe siècle, où le symbolisme tourna l'attention de l'Europe vers l'art archaïque, fut pour la Finlande aussi une époque de vision intérieure et de forte stylisation. C'est alors que Gallen-Kallela créa ses compositions inspirées par l'épopée nationale, le *Kalevala*, Pekka Halonen ses

L'aveugle, 1904.
— Musée d'Helsingfors —

J. RISSANEN.

lumineuses scènes de la vie populaire, Magnus Enckell ses fantaisies pittoresques et d'une belle stylisation. Ces artistes se sont fait apprécier à l'Exposition Universelle de Paris, en 1900.

A cette exposition prirent part aussi deux artistes jeunes, sortis du peuple, le peintre Juho Rissanen et le sculpteur Emil Halonen, qui produisaient des scènes de la vie et des mœurs paysannes, d'une facture robuste et sincère. Leur art archaïque et simple n'était pas dû à une stylisation consciente, mais reflétait la manière de voir et de sentir d'un enfant du peuple.

Le peintre Juho Rissanen, qui fait l'objet de cette notice, est né en 1873, en pleine province de Savolaxie. Sa famille était d'une extrême indigence. Ses souvenirs d'enfance sont pleins d'images de la misère. Ses parents vivaient au jour le jour, près d'une petite ville de province. A dix ans, il perdit son père, qui n'était pas un modèle de sobriété et mourut une nuit d'hiver, dans la neige, au cours de ses pérégrinations. Ce souvenir d'enfance a inspiré un des tableaux les plus saisissants du peintre.

Le jeune Rissanen, qui grandissait sans recevoir d'instruction d'aucune sorte et devait de bonne heure subvenir lui-même à ses besoins, était poussé par un désir irrésistible de sortir du milieu où il était né. Il se fit peintre en bâtiments. Comme apprenti, il fit le tour de la province, et, après avoir fait ses preuves, il vint à Helsingfors. C'est là qu'il conçut l'idée de devenir artiste. A la suite d'un heureux hasard il fut « découvert ». On l'aida, et avec une énergie farouche il réussit à acquérir les connaissances techniques indispensables. Il était alors déjà d'un âge mûr. Son art mûrit en quelques années.

Son meilleur appui pendant ces années fut le peintre Albert Edelfelt, brillant homme du monde et grand patriote qui représentait dans son art, mieux que personne, les classes supérieures de la société et idéalisait leurs rapports avec le peuple. Rissanen, de son côté, sorti du peuple, devint le représentant de la race

Le retour du travail, 1905 (fresque).
— Bibliothèque populaire d'Helsingfors — J. RISSANEN.

paysanne finnoise. Il a exprimé, d'une manière simple et forte à la fois, ce qu'elle a d'original.

Rissanen se mit tout d'abord à dessiner des types et des compositions d'une vision naïve et grandiose. Il pratiqua en premier lieu l'aquarelle, et s'y fit un style bien à lui, un style qui, sans être superficiellement décoratif concilie les grandes surfaces harmonieuses avec une remarquable richesse de détails. C'est inconsciemment que Rissanen rappelle à cette époque d'une part les maîtres du *Trecento*, d'autre part les vieux Hollandais ; mais la comparaison n'est qu'extérieure, car le peintre finlandais reste encore original et sa grandeur simple provient d'une étude personnelle de la nature.

Pour pouvoir exécuter, sans être dérangé les travaux destinés à l'Exposition universelle de 1900, Rissanen se retira dans un village perdu au milieu des forêts de Savolaxie, patrie de sa famille. C'est dans ce milieu paysan qu'il acheva ses premiers travaux qui sont peut-être aussi les plus typiques : *Pêcheurs finlandais pêchant sur un lac par les trous qu'ils ont pratiqués dans la glace*, *Chez la diseuse de bonne aventure* et, enfin, *l'Aveugle*, le plus harmonieux de tous et d'un beau coloris. (Tous ces tableaux sont au musée d'Helsingfors). Après avoir fait, comme boursier, un voyage en Italie, Rissanen se retire de nouveau en Savolaxie. En 1903, il termine l'aquarelle de grandes dimensions, *Souvenir d'en-*

La vie du paysan, 1904 J. RISSANEN
Collection du Docteur Hedeman, à Vasa

Souvenir d'enfance, 1905 aquarelle Musée de Budapest J. RISSANEN.

Laveuses de mort, 1908. J. RISSANEN.
— Musée de Turku (Finlande) —

fance, représentant le transport de son père, mort dans la neige. Elle est aujourd'hui au musée de Budapest.

Rissanen aurait dû, semble-t-il, rester dans ce milieu favorable et garder les moyens d'expression qui lui étaient propres. Mais il ne pouvait résister à la tentation de « se développer ». Muni d'une nouvelle bourse, il se rendit en Italie et s'y mit à étudier la technique de la fresque. Deux fresques à la Bibliothèque Municipale d'Helsingfors, *Retour des champs* (1904) et *Forge* (1907), sont les résultats de ses essais dans ce genre nouveau. L'influence italienne ne paraît pas avoir été particulièrement favorable à sa fantaisie : si elle se déploie sur de plus grandes surfaces, c'est aux dépens de l'intensité d'expression. Dans ses grandes peintures à l'huile, *Laveuses de plancher*, *Passementière* et *Laveuses de Mort*, exécutées pour l'exposition d'art finlandais à Paris en 1908, apparaît l'empreinte marquée du *Trecento* et du *Quattrocento*, bien que l'artiste finnois garde toujours quelque chose de sa rudesse et de sa forte originalité.

Mais l'impression qu'il reçut, des 1908, de l'art français moderne fut bien plus profonde. Rissanen avait longtemps évité Paris, il en avait une peur instinctive. Gustave Geffroy avait écrit de lui : « Rissanen, peintre paysan, restez dans le monde que vous aimez tant, ne venez jamais apprendre l'art à Paris ». La tentation des belles couleur et des formes délicates fut plus forte que lui. Rissanen se mit à étudier les peintres français et reçut une profonde impression surtout à l'atelier Ranson. Mais au fur et à mesure que son attention se fixait sur les moyens d'expression, la couleur et le style, sa robuste originalité paysanne perdait en force. Deux grandes toiles. *Chargement de navire* et *Visite* (au musée de Viborg) représentent cette période.

Chargement de navire, 1910. J. RISSANEN.

La « civilisation » avait ainsi peu à peu apprivoisé l'ancien Rissanen, évolution intéressante qui rappelle celle de Nicolas Maes, élève de Rembrandt. Mais son tempérament vigoureux et indomptable n'est pas encore perdu. Il a continué à combattre pour ses aspirations artistiques et il a maintes fois étonné par ses œuvres exposées qui offrent toujours quelque chose de nouveau et d'intéressant. Il a appliqué les principes du cubisme dans certains tableaux, et dans d'autres il a travaillé des surfaces calmes, dans une manière qui rappelle Piero della Francesca. Sa santé depuis quelque temps ébranlée n'a pas eu raison de sa ténacité finnoise.

Rissanen est une personnalité puissante, il est, l'aîné du groupe des jeunes artistes finlandais. D'autres l'ont suivi : T. K. Sallinen, peintre génial et passionné, et le sculpteur Väinö Aaltonen. Ce sont des forces qui conduisent le nouvel art finlandais.

ONNI OKKONEN.

Etude, 1918. J. RISSANEN.

La porte centrale.
— Photo Detaille —

OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

Le Palais de l'Afrique Occidentale

à l'Exposition de Marseille

Un des palais qui frappent le plus le visiteur de l'exposition coloniale de Marseille, un de ceux dont la grande masse l'attire et l'impressionne le plus fortement est sans contredit le Palais de l'Afrique Occidentale Française. Les teintes rouges de ses murs rébarbatifs se détachant sur le ciel de Marseille si bleu, ses grands nus hérissés de pointes menaçantes... toute une ambiance de vérité force l'admiration aussi bien de la masse ignorante que des artistes les plus cultivés.

Ceux qui sont allés tout là-bas à Tombouctou dans le Haut-Sénégal-Niger vous disent avec quelle fidélité le caractère de l'architecture de ces régions a été reproduit dans ce décor provisoire et que, s'il a été exagéré dans certains cas, ce fut toujours avec vraisemblance et pour fixer dans l'esprit du visiteur, même le plus distrait, un souvenir ineffaçable.

Le programme, vraiment superbe, avait été inspiré par le fin lettré et le savant qu'est M. le Gouverneur Guy, commissaire de l'A. O. F. ; il a été réalisé de main de maître par deux architectes enthousiastes de la puissante architecture qu'ils avaient pour mission d'évoquer. La liberté la plus grande leur a été laissée. Nullement entravés dans leur conception ils ont trouvé la documentation la plus complète dans les collections du Commissaire et les renseignements les plus sûrs dans sa

Le mur d'enceinte de la salle polygonale.
— Photo Detaille —

OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

connaissance approfondie de la Colonie.

En 1920 un concours restreint pour la construction du Palais fait ressortir ex-æquo les deux projets les plus intéressants, celui de M. Olivier, architecte à Montauban, et celui de M. Wulffleff, architecte à Paris. Sans hésitation le jury demande la fusion de ces deux projets. Dans l'un, la grande Tour et le principe de la façade en grosse masse retiennent surtout l'attention, dans l'autre, la salle polygonale centrale avec les salles rayonnantes et les dioramas placés dans le fond de chacune d'elles. Très féconde association d'où est sortie une belle œuvre.

Le programme se précise à mesure que le projet se dessine. Il faut un décor digne des richesses de l'Afrique Occidentale, pays producteur de bois magnifiques, de coton, de plantes oléagineuses surtout. On renonce tout à fait à l'ancienne conception des produits présentés en bocaux qui n'intéressent que les spécialistes. Des billes de bois formidables, des produits en vrac, le rappel des immenses « seccos », ou tas de graines d'arachide, tout cela demande une salle majestueuse qui se trouve sur la grande façade, à côté de la Tour.

D'autre part, l'Afrique Occidentale se composant de plusieurs colonies dont chacune a son caractère propre et ses produits particuliers, l'idée de la grande salle polygonale, aux colonnes cyclopéennes, avec les salles rayonnant tout autour s'impose ; composition très groupée extrêmement heureuse, d'un grand aspect décoratif, et qui, peut être recommandée pour les expositions. Le visiteur est retenu par les divers aspects qui se présentent ; d'un seul coup d'œil, il a une idée générale de la colonie.

Sur les colonnes, dans le hall central, un lourd tympan ceinture la salle avec d'immenses cartes géographiques dont les teintes s'allient aux rouges de l'architecture et aux violets des

La Tour vue de la place du Marché.
— Photo Detaille —

OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

bois. Au-dessus de chaque alvéole c'est la carte de la colonie, encadrée seulement par d'énormes consoles de bois bruts qui supportent la voûte plate en bois ronds.

Au fond de chaque alvéole, un diorama brillamment éclairé, fortement encadré par de gros pylones, couronné par une claustra ornée de masques puissants, présente un paysage caractéristique de la colonie. Voici les forêts luxuriantes de la Côte d'Ivoire, si bien traitées

Ferme indigène.
— Photo Detaille —

OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

par Cabane ; les chutes de Tankisso, dans la Guinée Française, par de Gastyne ; le ciel prometteur de bourrasques du Dahomey, par Antoni ; la brousse aux grands baobabs déchiquetés du Sénégal et les sables soulevés par le Simoun du Soudan, par Cayon. Voici encore le Togo et la Guinée française.

Elles sont toutes là ces colonies venues pour montrer à la France leur art et leurs produits et inviter la métropole à s'intéresser à elles et à les aider dans leur développement.

Enfin, plus loin, on trouve la salle du Gouvernement général dont les dimensions plus restreintes ont demandé une décoration plus délicate.

Ces salles composent le grand Palais qui, flanqué de sa tour de 60 mètres, produit une impression puissante de construction bien assise, avec ses contreforts aux emblèmes phallyques, dépassant le faîte du mur comme des pinacles, et ses grands murs en pisé hérissés de bois qui rappellent ceux que l'on emploie dans le Soudan pour supporter les échafaudages en cas de réparation. Le style de ce palais est inspiré du style des mosquées de Tombouctou, avec des rappels de l'architecture très spéciale du Djenné : amalgame voulu, aux masses plus frappantes encore que celles des modèles, et aux caractères plus outrés. Rien de pareil n'existe dans ces dimensions, mais tout ici est si harmonieux et si vraisemblable que l'indigène lui-même croit reconnaître les constructions de sa lointaine Afrique.

Pour donner l'illusion d'une ville entière, pour donner de l'échelle à cet ensemble et l'accompagner, pour montrer enfin dans leurs mœurs et dans leur vie les noirs du centre de l'Afrique, il fallait entourer et appuyer le grand palais de ces maisons construites en bois de rônier et en pisé qui leur servent d'abri. Certaines sont des copies fidèles d'habitations de Tombouctou, de Djenné et des hauts plateaux de Bandiagara.

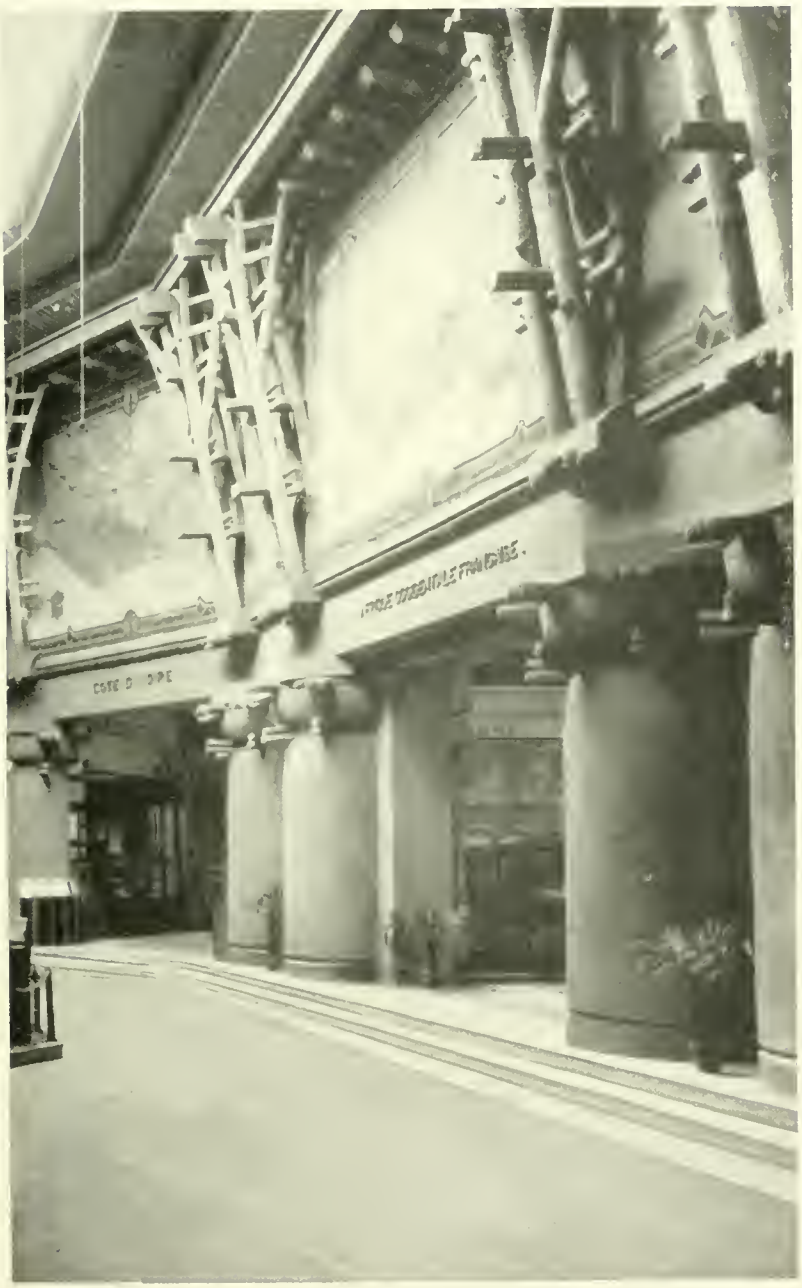
Maison indigène et metier de tisserand. OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

Celles de Bandiagara sont surtout sauvages, avec leurs alvéoles, dans l'ombre desquelles on aperçoit les crânes blanchis des trophées de chasse. A Djenné, partout des emblèmes phallyques couronnent les portes, comme chapiteaux et colonnes; ces portes aux lourds entablements forment un noir profond dans les façades ensoleillées. Tout se presse et s'etaie autour du palais et entoure une place du marché, grouillante de noirs dont les « boubous » de couleur contrastent avec le ton des murailles.

Entrée de la salle du Gouvernement. OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

Après la place du marché et la ville, c'est la ferme du Soudan aux toits de paille, et enfin, de l'autre côté d'un ruisseau bordé de très grands arbres, un bassin, avec un village lacustre de la boucle du Niger, aux paillotes sur pilotis, la case des fétiches couronnée de cornes menaçantes, le haut fourneau, bref tout ce que les architectes ont pu reproduire dans ces formes caractéristiques et si spéciales à la contrée.

Quels furent les moyens employés pour arriver à réaliser pleinement un programme si varié et donner une expression de réalité complète, avec des matériaux évidemment différents de ceux que l'on emploie en Afrique ? En général, pour les expositions, la grosse charpente est en bois. Il ne pouvait être question de bois pour des masses parcilles exposées à la violence du Mistral. Toute la grosse structure de la Tour et du Palais est donc en fer. Cette charpente a été prévue entièrement démontable et transportable en chemin de fer, en se soumettant aux gabarits imposés par les compagnies ; cela en prévision d'une autre exposition. Sur cette charpente en fer viennent se fixer des cadres en bois qui donnent les formes demandées et reçoivent les lambourdes. Le tout est recouvert de grandes nattes formées de roseaux entrelacés, appelées canisses, dont l'utilisation



Intérieur de la salle polygonale.
— Photo Detaille —

OLIVIER et WULFFLEFF, architectes.

comme lattis est très répandue dans le midi.

Enfin un enduit au plâtre, coloré avec les couleurs provenant des terres de la région de Nice qui contiennent de l'oxyde d'aluminium, rappelle d'une façon merveilleuse les pisés crevassés et grossiers de ces pays africains où la pierre est inconnue.

On ne peut croire la peine que les architectes ont eue pour arriver à faire faire des enduits grossiers, travaillés à la main, avec des parties ravinées, des épaisseurs et des colorations fondues ! Leur collaboration avec l'ouvrier était nécessaire à tout moment, et bien souvent, ils prenaient eux-mêmes la truelle.

Il faut d'autant plus les admirer qu'aucun

d'eux n'avait visité ces contrées du Soudan et que leur documentation reposait surtout sur des photographies !

Le grand Palais est avant tout une adaptation de cette architecture étrange, une expression très moderne de formes extrêmement anciennes dont certaines caractéristiques sont peut-être issues de l'antique Egypte : portiques avec plate-bandes architravées, portes carrées aux tympans développés, grands pans de mur avec « fruit », pylones en forme d'obélisque.

Nous sommes partisan convaincu de l'adaptation de ces formes aux nouveaux édifices qui pourront être construits à l'avenir dans l'Afrique occidentale française.

Les temps sont bien loin où l'on préconisait la réplique des bâtiments de France pour les constructions officielles des colonies. Le climat, le soleil brûlant, tout repousse ces atteintes au bon sens, et la bonne architecture est d'abord du bon sens. Nous aurons peut-être un jour l'occasion de parler de l'application de ces nouveaux principes lorsque se construira la cathédrale de Dakar sur les dessins de M. Wulffleff qui, imaginant un sanctuaire chrétien en pays africain, a su lui donner un caractère bien adapté à la fois à sa destination et à sa place.

Le Palais de l'A. O. F. est une étape intéressante dans la réalisation des expositions coloniales et cet effort doit être poursuivi dans la voie si heureusement ouverte à Marseille.

Aloys Verrey.

Porte intérieure.
— Photo Detaille —

Olivier et Wulffleff, architectes

LE MONUMENT DE HAMMAM-BOU-HADJAR

Il doit en être des édifices et des statues comme des arbres. Ceux qui s'élèvent trop vite sont fragiles et meurent tôt.

Dans quelques dizaines de siècles, quand les archéologues fouilleront notre sol, je ne sais pas s'ils trouveront beaucoup de ces « monuments aux morts » auxquels il a suffi de quatre années pour étendre leurs blancheurs trop neuves sur toutes les communes, dans tous les climats.

N'importe, ils en découvriront bien quelques-uns tout de même et comme je suppose qu'ils ne sauront point lire notre alphabet ni nos chiffres, qu'ils auront — c'est tout ce qu'un archéologue même très éminent peut faire — déterminé que ces monuments sont nés à peu près dans le même instant, ils en seront vite à se demander quel événement tant de stèles et de « victoires » pouvaient bien célébrer. Ils nous prendront en tous cas, et c'est ce qui me navre, pour une race effroyablement frénétique et fanfaronne. J'en veux aux sculpteurs qui nous valent au loin, dans l'espace et dans le temps, cette injuste réputation. Ils ont répandu parmi le peuple des campagnes et des bourgs une statuaire ou sévit cruellement cette fausse, mélodramatique et vantarde crânerie, ce « poiluïsme » en un mot qui ridiculise ce qu'il prétend honorer. Le dernier Salon des Artistes Français fourmillait de pantomimes grimacières, affreusement déclamatoires. Les thaumaturges en ateliers qui tirent de leurs baquets de plâtre de mauvais acteurs costumés en soldats ont fait en vérité beaucoup de mal. Ils contribuent à fausser le jugement des âges à venir et à confirmer les campagnards dociles, les citadins de bonne volonté, dans cette opinion qu'il existe véritablement un style particulier et immuable, seul idoine à l'expression des graves et vastes commémorations.

Albert Pommier, sculpteur.

Les monuments que guide une pensée à la fois originale et juste sont assurément

Le guetteur. A. POMMIER.

peu nombreux. Ceux dont la réalisation plastique a quelque valeur sont plus rares encore. Partout il s'est établi des carriers qui fournissent à la grosse les effigies ridicules dont je parlai d'abord. On m'a cité le cas d'un ancien prix de Rome établi en Algérie et qui prépara d'avance une petite série de maquettes et de prix à forfaits. Les délégués de telle municipalité qui veut rendre à ses propres fils un hommage certes dû mille fois, vont trouver ce producteur, choisissent la maquette, acceptent le forfait. Le tout d'ailleurs peut se traiter par correspondance grâce à l'envoi de photos. Le fabriquant, d'après la distance et les commodités de transport, évalue le temps qu'il lui faut. Ce temps n'est jamais long. S'il s'agit d'un monument dans le style antique, il margotte un moulage du Doryphore avec un moulage de l'Apoxyomène ; son équipe de marbriers italiens travaille en permanence et prévoit les commandes. Il désigne un jour. La commune, pour ce jour, commande les mâts, les drapeaux, les discours et le Préfet. Et à ce jour dit — l'exactitude étant l'avantage et la gloire des bons commerçants — le monument est dévoilé aux accents de la Marseillaise.

Quand on songe à la complaisance avec laquelle tant d'artistes ont servi ce qui peut être le plus médiocre et le moins intéressant dans le goût public, on se prend à considérer que le merveilleux est précisément l'élasticité de ce goût public, sa souplesse et son aptitude à tolérer puis à chérir des formes d'art nouvelles.

C'est le cas d'une commune Algérienne où l'on construit un monument remarquable, œuvre du sculpteur Pommier, auquel je viens après un long détour. Pommier eut la chance d'échapper à l'Ecole. Il fut, dans son enfance élève à Bernard Palissy, reçut les leçons

La relève. A. POMMIER.

d'Aubé, puis il fit du dessin, et rien que du dessin, heureusement, chez Joseph Bail. Il exposa aux Artistes Français et, quand la guerre éclata, Pommier venait d'obtenir la bourse de voyage pour l'Algérie, ayant présenté une « maternité », doucement réaliste, et un très remarquable buste d'enfant. Naturellement il ne put bénéficier de sa bourse qu'en 1919, après la démobilisation. Il fit, en Algérie surtout, des études de nu fort belles, dans ce style plein et calme qui, par la suite, caractérisera les œuvres sculptées de notre époque. Quand il eut à faire le monument de Hammam-Bou-Hadjar, la simplicité de son projet dérouta les notables de l'endroit. Un maire parfaitement compréhensif, les rallia; Pommier donc se mit à l'œuvre; sur un socle, formé de quelques marches, s'élève une base, une sorte de parallélipipède presque cubique dont les quatre faces latérales, bordées d'un bandeau plat, portent un bas relief. De cette base monte une colonne tout unie, de section carrée, où se liront, d'un côté, les deux dates fatidiques 1914-1918, de l'autre les noms des morts. Et, sommant cette colonne, posé sur toute la surface de la section, la grande figure, sobrement équarrie, d'un homme de la guerre. Il est engoncé dans sa capote alourdie de boue et de pluie. Il réfugie à demi, dans son cache-nez épais, un visage durci par les fatigues mais où palpite beaucoup d'esprit. Entre ses pieds et ses genoux, repose, à terre, le sac bouclé dont l'homme tient les courroies; le sac pesant, symbole de cette guerre harassante qui nous obligeait à remonter au sommet de nos âmes un espoir sans cesse basculant et qui fit de nous tous, pendant quatre années, une armée de sisyphes. Les bas-reliefs de la base n'ont pas moins de simplicité. Celui de face montre une victoire, d'un archaïsme discret, ouvrant des ailes apaisées et tenant en chacune de ses mains tendues une branche de laurier. Derrière c'est le trio tant de fois vu qui dessinait sur l'horizon, en Champagne, comme une

Soldat du Monument de Hammam-Bou-Hadjar. A. POMMIER.
— Photo Roseman —

lettre H qui marchait : les deux hommes qui portent, l'un sous les bras, l'autre par les jarrets, leur camarade expirant. Sur un des flancs, l'homme vigilant surveille les lignes d'en face. Sur l'autre, il marche, un peu courbé sous le poids du sac, du fusil, des musettes, de la boîte à masque, de tout cet avoir à la fois précaire et si lourd qui résume pour l'instant sa richesse et sa vie.

Ce monument, d'où les rhétoriques de la pierre ont été bannies, célèbre en somme la tenacité dépensée par les vainqueurs dans une guerre qui fut un concours d'endurance effective et morale plus encore que de courage. Malgré la simplicité voulue de ses lignes il diffère — et c'est important — des monuments analogues auxquels de jeunes statuaires ont donnés un aspect hiératique par le caractère sommaire, voire brutal de leur exécution. Pommier a su pourtant, puisqu'il employait la pierre, éviter le polissage qu'il faut au marbre et garder à ses figures une matité savoureuse.

La réalisation de ces bas-reliefs est très intéressante. Ils forment une saillie légère dont les bords ont été savamment variés dans leur inclinaison en vue d'accrocher ici les ombres, là, de les éviter. Jamais un détail ne vient déborder inutilement sur le contour et nuire à la lisibilité des silhouettes. L'œuvre est traitée en dehors de toute préoccupation de se montrer classique ou de s'avérer moderne. Le simple bon sens inspira Pommier et détourna sa main d'une virtuosité dont elle serait au besoin capable. S'il est vrai qu'une œuvre bien équilibrée soit faite surtout de sacrifices, nous voyons que Pommier a su beaucoup en faire dans ce travail qui l'honore grandement.

ROBERT REY.

Le blessé. A. POMMIER.

Ours blanc. F. POMPON.

AU SALON D'AUTOMNE

La Peinture et la Sculpture

Ce Salon de 1922, le meilleur sans doute depuis la grande guerre, atteste de façon décisive le regain des principes d'ordre, de style, voire même d'académisme, parmi les nouvelles générations artistiques.

Décidément relégué dans le magasin des vieilles lunes, l'ancien impressionnisme ne compte plus guère de fidèles. A cette religion désuète, William Malherbe offre ce que Louis Ménard appelait la *dernière colombe*. Pour lui, le ton local n'existe point, et un nu au soleil n'est qu'un miroir où se reflètent les verdures environnantes.

Lucien Simon n'exposant pas au Salon d'Automne, le réalisme est représenté ici par Mlle Delasalle. Sa *Loge*, où chante toute une gamme de rouges et d'orangés, est d'une chaude intimité.

Non loin de là, un portrait, celui du *Vicomte de P...*, par Hélène Dufau, nous retient par ses qualités sobres et subtiles, par sa touche discrète et vive.

René Debraux et Jacques Blot restent fidèles à la tradition du paysage français de 1840; Jacques Blot, cette année, est particulièrement heureux avec son *Paysage à Crosnes*, dont les verdures frémissantes ont toute la fraîcheur de celles que nous peignirent les maîtres d'Auvers.

Réaliste lui aussi, mais réaliste préoccupé de style, Zingg fait résonner, dans son *Labour*, une symphonie d'une belle richesse d'accent.

Sérenité. JOSEPH BERNARD.

besques florales d'un Odilon Redon hantent visiblement une Marguerite Barthélemy.

Pour obtenir de beaux à-plats, Gaudissard utilise la peinture à colle; près de lui, Jeanès tire de la *tempera* des effets assourdis. Sa *Sermione*, synthèse décorative inspirée par le Lac de Garde, nous montre une figure nue, voluptueusement modelée par le jour frisant, tandis qu'au loin, sous le ciel d'azur, des caravelles qui seraient sans doute mieux à leur place à Gênes ou à Venise, gonflent leurs voiles pourpres...

Ce n'est pas à Giorgione que songe Tobeen, mais au réalisme d'un Pierre Breughel. C'est au peintre des *Noces villageoises* qu'est empruntée cette palette franche et magnifique, mais ce qui appartient en propre à l'artiste basque c'est la simplicité des lignes, la naïveté des attitudes, la fraîcheur du sentiment.

C'est encore aux primitifs, mais aux primitifs siennois et florentins, que recourt un Sunyer, quand il peint sa *Jeune fille aux*

Plus soucieux encore d'ordonnance, Henry-Déziré sacrifie délibérément tout charme de peinture. Sa *Baigneuse* est sans doute d'un pur dessin, mais pourquoi la placer sur un fond de papier peint, tel qu'on en imprimait à Mulhouse sous la Restauration ?

Après avoir subi l'influence de l'impressionnisme, René Seyssaud, dans ses robustes paysages aux terrains bossués, ravinés, étudiés comme des modèles vivants, se rattache tout ensemble à l'art trop dédaigné du Decamps de la *Défaite des Cimbres* et du Courbet de la *Vallée de la Loue*.

Réaliste encore, Berthold Mahn, aussi bien dans son *Etang de Trivaux*, peint dans une belle gamme grise, que dans ses deux portraits à la mine de plomb, si directs, si sincères ; réaliste, Juliette d'Oyré, avec ses légers pois de senteur, tandis que par contre, les ara-

Buste de Mme L... CAMILLE LEFÈVRE

Pomone (bronze) ARISTIDE MAILLOL.

Les jardins du 12 de la rue Cortot. SUZANNE VALADON.

Musique de chambre, du Salon des Indépendants de 1921, son beau Nu du Jeu de Paume nous permettaient d'espérer mieux que le portrait d'*Eve Francis dans El Dorado*, d'une facture trop convenue, trop servile ; et pourtant le paysage de Saint-Tropez, aperçu dans le lointain, les rapports subtils du bouquet et des mules de satin, fanfreluchées, promettent à ce maître charmant de belles revanches.

Un vrai portrait, sobre, intelligent, sensible, et si ressemblant (n'en déplaise à l'ombre de Cézanne), c'est le *portrait du poète Jean Royère* par cet autre poète qu'est Tristan Klingsor.

Le cas de Klingsor est bien intéressant et mériterait à lui seul une longue étude. Symboliste doué de caprice et de fantaisie, il a parlé de l'art de peindre avec toute l'autorité d'un technicien. Visiblement inspiré de Cézanne... et aussi de Charles Guérin, mais non moins impressionné par sa connaissance des maîtres anciens, Tristan Klingsor, qu'on vit longtemps hésiter devant la nature, comme il est logique de la part d'un artiste très cultivé, est aujourd'hui en pleine possession de son métier. Sa touche ample et souple, la façon dont il sait faire chanter les tons pleins, et jusqu'à la qualité de ses gris, tout dénonce, dans son œuvre, aussi bien que l'influence du maître d'Aix, le souvenir d'un Vermeer de Delft.

Un disciple de Guérin qui devrait bien, lui aussi, prendre son vol et s'en aller vers la vie, c'est Jodelet. Ce jeune artiste vaut mieux que sa *Robe safran* et ses Fêtes galantes.

Le peintre attitré des *Fêtes galantes* reste M. Charles Guérin. On se souvient avec quel goût, quel sentiment du passé, quel amour du

pêches, d'un dessin si précis et si délicat.

Réaliste, lui aussi, Jules Flandrin, quand il délaisse la décoration pour le paysage et nous peint en pleine pâte la *Route de la Chartreuse et la vallée du Grésivaudan*. Belle toile de musée, haute de ton et bien construite. Là enfin, tout est à son plan. Comme l'a noté dans son précieux ouvrage sur la *Peinture*, Tristan Klingsor, « Flandrin montre excellemment comment à chaque plan successif se modifient couleurs et valeurs ? ». Jules Flandrin ferait bien d'enseigner son art à ses émules, car c'est bien par là que pèche, avant tout, la peinture contemporaine.

Tout ensemble impressionné par Renoir et par les dernières géométries de nos constructeurs, Ottmann continue son évolution. Sa

La route de la Chartreuse. JULES FLANDRIN

présent, il illustra de délicates lithographies les langoureux poèmes de Verlaine, s'élevant presque, dans le domaine de l'art plastique, à la hauteur d'un Gabriel Fauré, modulant la plainte nostalgique des *Masques et Bergamasques*. Délaissant les duchesses et les biches du Second Empire, qu'il peignait, il y a quelque vingt ans, dans le goût de Conder, Guérin s'est voué décidément à l'âge plus raffiné de l'*Embarquement pour Cythère*. Rien de plaisant, au reste, comme la façon dont l'artiste marie le vingtième siècle à la Régence et les découvertes d'aujourd'hui au style de Watteau. C'est ainsi que sa *Colombine*, dont Gilles s'émerveille et qui met en fuite Arlequin et Pulcinella, n'est autre qu'une gigolette de Ménilmuche ou de Montparno, prête à jeter son dernier voile, sa fine culotte de dentelle, par dessus les Moulins... de la Butte Sacrée.

M. Luc Durtain. BERTHOLD MAHN.

Avec sa *Dame aux bracelets*, Ch. Guérin nous a réservé d'autres joies. Je ne vois pas que ce noble artiste ait été jamais mieux inspiré. Cela n'est pas surprenant quand on connaît son modèle, l'une de ses plus belles élèves. Mais ce qui appartient en propre, au maître, c'est la splendeur de ce morceau de peinture, ces profondes harmonies ambrées et pourprées l'accord sonore de ces tons soutenus; sa touche, souvent âpre et rêche, n'a jamais été plus moelleuse, plus fondue, ne cernant plus les contours, mais les noyant dans le jeu des valeurs, puissamment orchestrées.

Jean Puy appar-

La plage de Bénodet. JEAN PUY.

Le pont de Cahors. W. GIMMI.

tient à ce groupe qui recherche, après Cézanne, à donner par le ton la sensation du relief. Ses deux vues de la *Plage de Bénodet* nous le montrent, une fois de plus, soucieux de belle matière et recherchant un équilibre presque classique.

Et les anciens Fauves sont bien assagis. Marquet (car Marquet fut un Fauve) paraît vouloir improviser de moins en moins. Sa *Notre-Dame* nous le montre toujours désireux d'exprimer la dégradation des tons dans la lumière, mais dès qu'il ne manie plus les gris, ses accents sont moins sûrs et moins légers.

Sans rien perdre, bien au contraire, de son éclat original, Henri Matisse, dans sa *Tête d'Espagnole*, révèle une fois de plus ses étonnantes facultés de dessinateur. Rien de précis comme l'arabesque de ce trait nerveux, rien de caractéristique comme la ligne aiguë de ce visage féminin, rien de savoureux comme l'accord de ces nuances d'aquarelle, comme les rapports de ces noirs et de ces roses si vibrants.

Tête d'Espagnole. HENRI-MATISSE.

Un beau rythme barbare anime la *Ronde* d'Othon Friesz et les harmonies un peu grises des chairs et des verdures. Sur un mode moins brutal, la *Mystérieuse* de Jacqueline Marval nous offre de fragiles harmonies, celles qui apparentent les carnations féminines les plus nacrées, aux plus claires des fleurs.

Maurice de Vlaminck continue à sacrifier à la violence. Sa *Table* nous le montre en pleine puissance, avec sa construction solide et ses gammes généreuses de blancs, de gris et de bleus. Le Salon d'Automne renferme bien d'autres *Natures mortes :* celle de Maurice Savreux, dont la robustesse et mieux encore la fougue ne le cèdent en rien à cette *Table* de Vlaminck; celle encore de Simon Lévy, tout au contraire fine et sensible, œuvre d'un coloriste délicat.

Epris comme Wlaminck, des paysages du Greco, Henry de Waroquier expose, cette année, une forte et hautaine synthèse, *Espagne*, d'un grand accent de vérité pour qui connaît profondément l'âpre et noble patrie de Cervantès et de Thérèse d'Avila.

D'un franc réalisme, qui n'ignore ni Manet ni Cézanne, le *Jardin de la rue Cortot*, peint par Suzanne Valadon, dont le *Vase antique* nous rappelle que l'artiste est aussi l'un de nos meilleurs peintres de fleurs.

De belles fleurs encore, celles de Valtat, toujours si décoratives, si opulentes.

Il y a sans doute un rythme dans le tableau de Félix Vallotton, le *Bouquet*, mais c'est un rythme infiniment morose et peu latin. Ce mur gris, cette sage jeune fille, et jusqu'au

Etude SUNYER.

trompe-l'œil de ce peignoir de velours beige à côtes, sans doute cela n'est pas sans caractère, mais que deviendrait l'art de peindre, si beaucoup le concevaient avec cette humeur chagrine ?

Pour nous consoler, nous avons heureusement la charmante *Composition* de Gimmi, ses guirlandes de jeunes filles en fleurs, et son *Pont de Cahors*, où, sous la lumiere languedocienne, verts et bleus ne sont peut-être pas assez cendrés ; nous avons la *Cueillette* de Deshayes où revivent les vigueurs du Breughel des Paysans ; les graves et sobres marines de Mme Suzanne Pichon ; les plaisantes *Demoiselle de Fantaisie*, d'Hélène Perdriat ; les paysages méridionaux de Jean Peské ; la *Cathédrale de Moulins* par Utrillo, décidément rendu à la santé ; les fines et subtiles *vues de Belleville*, par Quizet ; les spirituelles compositions de Jacques Mauny, si délicatement peintes.

Le séjour de Mainssieux en Tunisie semble avoir ajouté à ses soucis de style des préoccupations d'ordre décoratif, qui éclatent dans son *Marabout à Tunis ;* Picart Le Doux, dans le *Hamac*, cherche à donner à la forme toute sa plénitude ; mais avec moins de bonheur que Maurice Asselin, dont le *Nu*, modelé dans les tons gris, est construit de main de maître. Lotiron peint plus triste qu'à l'ordinaire ; la *Passerelle de l'Estacade* est d'ailleurs un lieu fort mélancolique ; par contre c'est dans l'allégresse de la lumière méditeranéenne qu'après les *Baigneuses* de Renoir, s'ébattent leurs jeunes sœurs, les naïades marseillaises de Camoin, également représenté par une fine et précieuse *Nature morte*. C'est avec joie, une joie un peu appuyée et une palette toujours rutilante, mais si assagie, d'une touche fluide qui rappelle celle de Sargent, que Van Dongen modèle un surprenant *Neptune*, le Neptune du passage de la ligne, ruisselant d'algues marines, paré de coquilles de Saint-Jacques et d'amulettes chinoises.

Comme son ami Charles Dufresne, absent de ce Salon, Dunoyer de Segonzac est en pleine évolution. Son dessin réticent

M. Jean Royère. TRISTAN KLINGSOR.

disparaît sous les accumulations de matière, du reste toujours précieuse. Pour bâtir ses *Baigneuses*, la truelle, je veux dire le couteau à palette, ne lui suffit plus. C'est le tube de couleur qu'il presse à même la toile. Quand ces débauches de peinture seront un peu calmées, il restera un bel artiste, sérieux et passionné, l'un des mieux doués de l'heure présente.

Plus soumis à la nature et pour tout dire, moins romantique, Jean Marchand est fort bien représenté au Salon de cette année. Son *portrait de Mme M. L.*, aux roses, aux gris, aux noirs très soutenus, sa *Figure décorative*, puissante et harmonieuse comme une Sybille de la Syxtine, donnent une haute idée de ce jeune maître, épris d'ordonnance classique.

Nous retrouvons Marchand dans la section d'Art Religieux, avec son *Saint-Martin* de 1910, d'aspect populaire et qui fait songer aux enseignes peintes du XVIIe siècle. Car, après l'Union Centrale des Arts Décoratifs et la Société de Saint-Jean, le Salon d'Automne a tenu à organiser une exposition d'art chrétien. La plupart des ouvrages qui sont ici, ceux de Mme Peugniez, de Mlle Valentine Reyre, de MM. Maurice Denis et Georges Desvallières ont fait l'objet d'un compte-rendu dans le numéro d'*Art et Décoration* de février 1921.

M. Denis pourtant expose deux cartons de fresque qu'on n'avait pas vus : le *Noli me tangere* et l'émouvante *Résurrection de Lazare*. Enfin, près d'une série de nouveaux écoinçons, parmi lesquels une bien touchante *Annonciation*, M. Georges Desvallières nous présente une grande partie de sa décoration pour la chapelle privée *Rédemption*. Le panneau central, la *Faute*, avait déjà figuré au Pavillon de Marsan ; mais de l'immense panneau *Rédemption*, nous ne connaissions que l'esquisse. Au milieu des explosions, des nappes de gaz, des fumées délétères, le grand holocauste s'accomplit : aux pieds du Christ, tragique, livide, violacé, sanguinolent, échappé, semble-t-il, d'un calvaire de Gregorio Hernandez ou de Juan Martinez Montanès, les poilus combattent et succombent

Mme M. L... JEAN MARCHAND.

Nature morte. MAURICE SAVREUX.

rythme, dont Poussin s'entretenait avec Félibien, ce rythme que recherchent aujourd'hui nos jeunes peintres, c'est lui qui donne tant de prix au *Chant intérieur*, splendide carton de tapisserie que devraient bien mettre sur le métier nos Gobelins.

Un maître, dont tout l'œuvre décoratif est également dédié à la gloire du rythme, Albert Besnard expose, sous ce titre : *Elle*, vingt-six eaux-fortes consacrées à la mort sournoise et familière — symphonie en mineur, mélancolique et discrète.

La mort, elle n'a pas fait oublier le consciencieux paysagiste Louis Braquaval, ni l'ar-

dans la tranchée, puis transfigurés, sont emportés vers le ciel par nos saintes, comme le fut Roland par les anges. Tous les mystiques d'Avila et de Tolède semblent avoir collaboré à cet immense effort d'un soldat de la grande guerre, à cette décoration pathétique où se démêlent pourtant des influences plus modernes — le symbolisme d'un Gustave Moreau et d'un Odilon Redon.

Autre effort, grave, austère, héroïque, celui d'Hélène Dufau. Après les belles décorations d'Arnaga et de la Sorbonne, après *Eros* et *Psyché*, voici le *Chant intérieur*, la plus vaste toile qu'ait peinte cette artiste volontaire. Dans l'Eden farouche, le couple humain s'élève. A ses pieds, les eaux bleues ruissellent, les gazelles s'abreuvent, des figures d'androgynes, symbolisant les forces naturelles, accompagnent sur la flûte, sur la lyre, à l'aide d'une conque ou des antiques crotales, l'hymne magnifique. Ce n'est pas en vain qu'Hélène Dufau intitulait : *Rythme*, l'une de ses compositions d'autrefois. Dans son œuvre, en effet, tout est musique, tout est rythme. Ce

Nature morte. SIMON-LÉVY.

chitecte René Binet, tout bouillonnant d'idées décoratives, ni le délicat Henry Cros, Puvis de la pâte de verre, à qui sont consacrées d'intéressantes rétrospectives.

Mais si le musée est dévoué aux défunts, dans un Salon c'est aux vivants, comme il est naturel, et aux plus vivants, aux jeunes, que s'adresse la faveur de la foule.

D'art plus vivant, il n'en est pas d'autre, à l'heure présente, que la statuaire, honneur de la France contemporaine.

L'*Athlète* de Halou; l'ample et souple *Baigneuse* de Contesse; le *Pommier* de Jeanne Itass Broquet; le charmant *Torse de jeune fille*, modelé par Guénot dans le goût alexandrin; la *Victoire*, d'Henry Bouchard; le masque polychromé de *Djemil Amik*, par Anna Bass; le buste pensif, et d'une si franche exécution, de Mme L..., par Camille Lefèvre, sont d'excellents ouvrages traditionnels, mais nullement académiques.

Costa a traduit dans le bronze son *Poilu*, destiné à Pézenas. Non moins émouvantes sont les études pour les monuments aux morts de Vendée, de Saint-Gilles, d'Olonne et de la Roche-sur-Yon, exécutées par Joël et Jean Martel, évidemment très impressionnés par l'art granitique de Quillivic.

Un jeune garçon. EDMOND KAYSER.

Y a-t-il harmonie entre les beaux plans simples, presque dépouillés, et une certaine minutie d'expression (pourquoi, par exemple, tenter de rendre le grain des étoffes?), c'est ce que je laisse à ces deux rudes imagiers le soin de décider. Le bas-relief pour la Roche-sur-Yon demeure d'ailleurs une fort belle chose, très méditée et très construite.

Autre image plus naïve et non moins touchante, cette effigie polychrome de *Jeanne d'Arc*, par Charlier, petite pastoure tenant l'épée, que les fervents de l'Art catholique devraient bien imposer aux industriels du quartier Saint-Sulpice.

Les deux bustes d'Irène Codreano attestent l'influence du *Quattrocento* florentin sur cette artiste; à la suite de Rodin et du romantique Préault, Louis Dejean se contente des leçons de Michel-Ange; son *Torse de femme* est une œuvre pleine et forte, d'une grâce nerveuse et robuste.

Taillée directement dans la pierre, la *Sérénité* de Joseph Bernard nous montre une tête de jeune femme, aux traits modérés et harmonieux, sobre et digne comme une sculpture de la Grèce primitive.

Plus vivant est l'archaïsme de Maillol. Reproduite dans le bronze, sa *Pomone*, lourde et opulente comme doit l'être la déesse des fruits, apparaît dans toute sa splendeur plastique, puissante et généreuse comme cette mer Méditerranée, aux bords desquels elle naquit.

La *Vierge à l'Offrande*, peut-être le chef-d'œuvre d'Emile Bourdelle, n'est pas non plus pour nous une inconnue. L'hiératisme de l'art grec primitif s'y concilie merveilleusement avec l'harmonieuse violence de la statuaire bourguignonne.

C'est aux Egyptiens que pense, dans ses tailles directes, Mateo Hernandez. On admirera sa sûreté magistrale dans le *buste* de notre confrère *René Jean;* mais surtout dans sa *Lionne* en granit noir, digne de rivaliser avec les chefs-d'œuvre de l'Egypte et avec les fameux bas-reliefs assyriens du British Museum.

Enfin le triomphateur de ce Salon, le modeste François Pompon, connu longtemps des seuls amateurs et auquel le public accorde maintenant l'attention et l'admiration qu'il mérite, témoigne dans tout son œuvre de son culte pour les animaliers d'Egypte et aussi, il faut le dire, de la Chine archaïque de la dynastie de Han.

Ses bronzes, si grands dans leurs menues proportions, son *Taureau*, son *Dindon*, sa *Poule d'eau*, sa *Tourterelle*, son *Coq*, son *Canard*, son *Marabout*, son *Lapin*, son *Hippopotame*, enfin cette pièce maîtresse de la statuaire française, son *Ours blanc* en plâtre, aux dimensions de la nature, attestent non seulement la familiarité de ce maître avec le règne animal, mais aussi sa parenté profonde avec les maîtres de l'art primitif.

RAYMOND ESCHOLIER.

Vénus moderne. JACQUES MAUNY.

LA DAME AUX BRACELETS

par CHARLES GUERIN

Salle à manger. J.-E. LELEU.

Les Ensembles

Traditionnel, épuré, vivant, le style du vingtième siècle *existe*. La Grande Guerre a bien pu accumuler les ruines ; elle a pu, à Paris notamment, arrêter toute construction et détourner, comme il est naturel, vers les régions libérées et meurtries l'effort de nos architectes ; elle a pu retarder l'essor de nos arts industriels, elle n'a pas réussi pourtant à l'étouffer et, dès maintenant, on peut être assuré qu'à nos émules, à nos rivaux d'Europe et d'Amérique, nous aurons, lors de la prochaine Exposition des Arts décoratifs, à présenter autre chose que des pastiches.

Que, par la pensée, on compare le Salon d'Automne de 1912 à celui de 1922. La peinture, la sculpture cubiste et futuristes, le mobilier munichois d'il y a dix ans, ont fait place à des tableaux médités, à des figures simples et pures, enfin à des meubles sobres et élégants, de bonne et franche tradition française.

C'est que les temps du cosmopolitisme sont révolus. Contraints, durant près de cinq années, de vivre sur leur propre fonds, les peuples n'ont-ils pas dû adopter une sorte de nationalisme économique, financier, politique et, pour tout dire, un véritable protectionnisme littéraire et artistique ?

Ne soyons donc pas surpris si, après une longue éclipse, les vertus natives de la race, ordre, mesure, clarté, discipline, l'emportent décidément. C'en est fini de l'anarchie de 1900, fini des apports d'Outre-Rhin. Si nos peintres n'ont plus qu'un souci —, se remettre à l'école de Poussin , nos décorateurs, tout en gardant le sentiment de la vie moderne, n'hésitent plus à renouer avec les traditions de Louis XVI et du Directoire.

A qui veut prendre conscience d'une belle évolution, une précieuse leçon est donnée par l'une de ces écoles professionnelles de la Ville de Paris, tant discutées et tant moquées

Salle à manger. — Éditée par Schugt et Baudoin — JACQUES CAMUS.

Chambre à coucher. — Éditée par P.-A. Dumas — DUFET ET BUREAU.

Commode, par Étienne Kohlmann. École Boulle.
Statuette et Miroir, par Henri Martin.

— non sans raison, hélas ! —, par l'Ecole Boulle. Sous l'impulsion novatrice d'André Fréchet, d'immenses progrès ont été réalisés par les élèves de Boulle. La participation de cette Ecole au Salon d'Automne de 1922 marque une date. L'Ecole Boulle n'est plus désormais une succursale de certaines maisons du faubourg Saint-Antoine, mais une pépinière d'artisans et d'artistes accomplis, exercés à exécuter — voire à composer — des modèles harmonieux et logiques, et fort capables de collaborer à la renaissance du mobilier français.

« Les travaux exposés au Salon d'Automne, nous écrit M. Fréchet, ont été composés au cours de composition décorative, étudiés au cours de construction et ensuite réalisés dans les ateliers par les élèves ébénistes..... Le

Salle à manger en bois de frêne. AUGUSTE FABRE.

sujet du concours était le suivant : « Composer et exécuter une commode en ébénisterie, mesurant 1 m. de long, 0,90 de haut et 0,45 de profondeur. Cette commode aura une ou plusieurs portes, un ou plusieurs tiroirs et la face antérieure sera cintrée en tout ou partie..... Autre exemple : pour les élèves monteurs en bronze, le sujet était : composer et exécuter une glace avec monture en bronze argenté ; la monture sera faite de moulure étirée avec perles rapportées. Un décor extérieur devra comporter un travail de reperçage, d'ajustage, de soudures d'une certaine difficulté.. Les deux élèves de l'atelier de monture (4e année) ayant étudié différents projets, nous avons adopté le dispositif de l'un d'eux en laissant à chaque élève le soin de composer et d'exécuter le décor des deux éléments latéraux... »

On voit par ces lignes, et mieux encore par la façon dont les jeunes artisans de l'Ecole Boulle ont su réaliser ces divers programmes, dans quel esprit d'intelligente liberté M. André Fréchet et ses collaborateurs mènent de front l'apprentissage et la formation du goût de leurs élèves.

Ce sont ces élèves qui demain assureront le triomphe de la décoration moderne dans les grands magasins. On sait qu'à l'exception du *Louvre*, obstinément réfractaire, le *Bon Marché*, avec Paul Follot, les *Galeries Lafayette*, avec la *Maîtrise* de Maurice Dufrêne, enfin le premier de tous à être entré dans cette voie, le *Printemps*, sous l'impulsion de Louis Bigaux, de René Guilleré et de Mme Chauchet-Guilleré, ont ouvert enfin des ateliers d'art nouveau, de plus en plus actifs et prospères.

La *Maîtrise* a, cette année, une très importante exposition. Maurice Dufrêne, le maître d'œuvre, et ses collaborateurs, José de Andrada, Montagnac, Eric Bagge et Fernand Nathan sont représentés, chacun, par des ensembles intéressants.

On peut quelquefois discuter les couleurs

Fumoir d'un paquebot de la Cie transatlantique. RENÉ PROU.
— Édité par Billard et Rousseau —

de M. Dufrêne ; mais comment ne pas rendre hommage à sa technique consommée, à son invention raffinée, fertile en arabesques carressantes ? Dans sa chambre à coucher, l'*Orbe*, où l'orbe domine en effet dans le dossier du lit et jusque dans la glace, il a su associer de jolies harmonies de bois clairs, noyer et zingana.

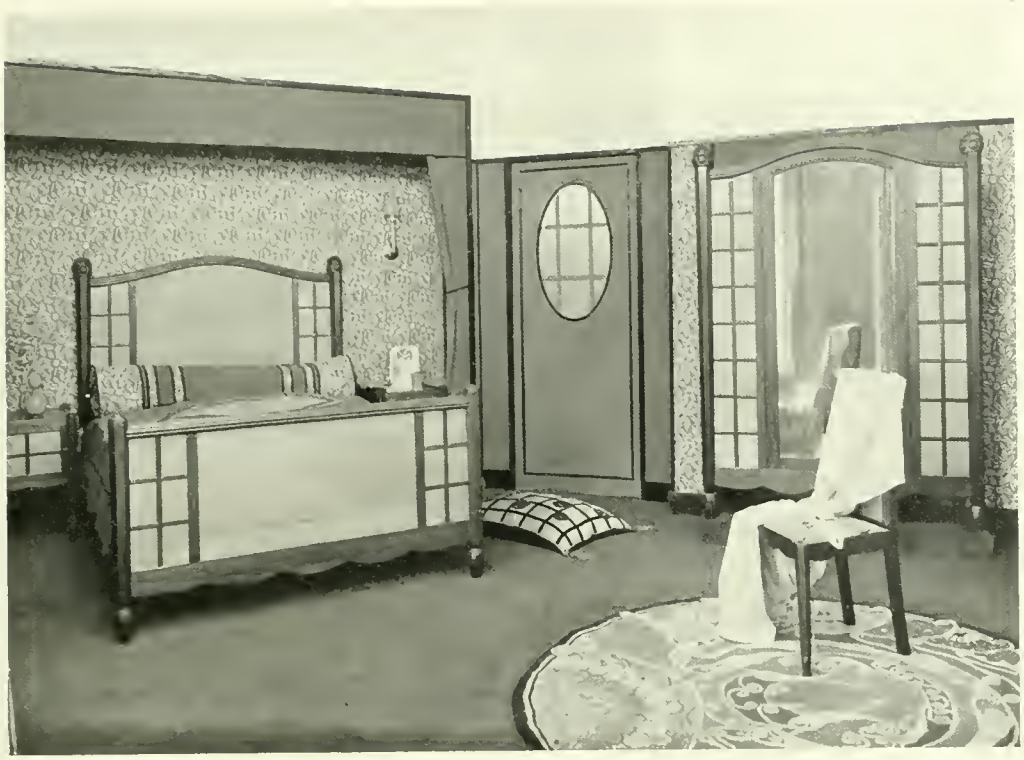
Il y a plus d'imprévu, et sans doute aussi moins de mesure, dans la salle a manger en chêne naturel, exposée par José de Andrada, et dont les sièges, en particulier les fauteuils sont bien étudiés, d'un beau dessin robuste et plein.

Une autre salle à manger, celle-ci de Fernand Nathan, est exécutée par la *Maîtrise*. Peut-être les amis du confort jugeront-ils que les dossiers des chaises sont trop chargés de sculptures ; mais la jolie desserte aux lignes logiques, la table bien équilibrée, et jusqu'aux harmonies bleues et rouges, heureusement accordées au jaune acide du citronnier, ont de quoi retenir le suffrage des délicats.

La chambre d'homme, composée par Mme Chauchet-Guilleré et éditée par l'*Atelier Pri-*

Salle à manger. MONTAGNAC.

Salle à manger. JOSÉ DE ANDRADA.



Chambre à coucher, acajou et chêne. ERIC BAGGE

Salle à manger. FERNAND NATHAN.

— Éditées par *La Maîtrise* —

Bureau. FRANCIS JOURDAIN.

mavera, n'a rien de viril. Dans cette atmosphère funéraire et malsaine, à peine si pourrait se complaire l'un des héros de Marcel Proust, M. de Charlus par exemple.

En revanche, avec le cabinet de travail, solide, massif et pourtant raffiné, aux lourds meubles de cuir, au bureau presque américain, la même artiste et le même atelier nous offrent l'une des œuvres les plus accomplies, l'un des ensembles les plus parfaits de ce Salon.

C'est encore pour une grande firme que Michel Dufet et Louis Bureau ont composé cette chambre à coucher, d'une ligne un peu étriquée, où le bouleau gris s'unit, non sans bonheur, à l'acajou naturel.

Nombreux pourtant demeurent les décorateurs qui entendent se passer de l'aide des grands magasins et pensent que, seule, une élite peut imposer un style au public.

Si M. Gallerey, ébéniste grandi dans le Faubourg, continue de construire le mobilier moderne des classes moyennes; si M. Francis Jourdain, nous présente un bureau pratique et modeste ; si M. Jacques Camus expose une salle à manger, consciencieusement étudiée, mais d'un goût sévère et triste ; si M. Amiguet appauvrit ses sièges en les cannant avec des lamelles de cuir ; par contre, on ne compte plus les artistes qui, se ralliant aux principes généraux posés par M. Ruhlmann, renoncent à rivaliser avec les vieux *huchiers* du Moyen âge, et tout en utilisant les matières les plus coûteuses, les bois rares, depuis l'ébène jusqu'au bois de rose, de violette ou de citronnier, tentent de séduire et de conquérir l'élite des acheteurs.

Tandis que Majorelle fait de louables efforts pour échapper aux influences de 1900, Georges de Bardyère, dans sa salle à manger en acajou de Cuba et loupe de Birmanie, témoigne d'un sentiment parfait des exigences de la vie mondaine contemporaine. Montagnac excelle, comme Ruhlmann, à dégager dans un meuble d'appui, le galbe très nouveau des pieds, ce galbe en fuseau si séduisant. Luxueuse encore, la salle à manger de Léon Bouchet,

toute en acajou et zébrano, avec ses meubles bien construits et ses soies vertes, tissées d'après un modèle de Raoul Dufy. Mais c'est au boulonnais Leleu que nous devons une des plus belles salles à manger, et aussi un des plus parfaits ensembles du Salon d'Automne. Dans des harmonies mauves et pourprées, voici un buffet au ton chaud et ambré, une chaise au charmant dossier octogonal, une desserte aux lignes pleines, sous son marbre vert et noir, une table robuste et élégante. Ici rien d'étriqué, ni de malsain. Ce n'est point le décor qui convient à des êtres d'exception, à des anormaux, mais à une existence cossue et familière, soucieuse de confort et pleine de santé.

Une revue des ensembles au Salon d'Automne de 1922 ne serait pas complète, si l'on passait sous silence le bel effort accompli par René Prou — la décoration d'un paquebot de la Compagnie Générale Transatlantique. Sans parler de l'amusante fantaisie des panneaux qui ornent le salon et des belles gammes de grès bleu dont les notes égayent la salle à manger, notons que l'artiste a droit, cette fois, à la gratitude des passagers... au pied peu marin. Avec René Prou, c'en est fait des orchestrations grinçantes qui, comme sur le *Paris*, suffisent à tourner le cœur des passagères trop délicates...

Ainsi, dans les ensembles décoratifs comme dans les salles de peinture et de sculpture, le style du vingtième siècle s'affirme au Salon d'Automne, ce style sobre et élégant qui s'élabore depuis 1900, à travers les épreuves et les défaites, dues trop souvent aux désordres de la sensibilité, et qui demain triomphera, pour s'être enfin soumis à cette grande loi française —, l'Intelligence (1).

RAYMOND ESCHOLIER.

(1) L'abondance des matières nous oblige à remettre au prochain numéro les divers objets d'art décoratif.

Cabinet de travail
— Exécuté par l'atelier *Primavera* —

Mme CHAUCHET-GUILLERÉ.

Tête-à-tête vermeil.

LAPPARRA et GABRIEL, orfèvres.
G. BEAL, sculpteur.

La Première Exposition de la Décoration Française Contemporaine

Cette manifestation organisée par des industriels marque le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de nos arts appliqués.

Le fait que des entreprises considérables et jusqu'ici exclusivement consacrées à la fabrication des meubles de style se sont délibérément adonnées à la création de modèles nouveaux aura des conséquences encore incalculables. C'est à la fois la participation de l'industrie à un mouvement auquel elle était restée hostile et c'est aussi entre artistes et fabricants la consécration d'une alliance solennellement scellée et mettant fin à un malentendu séculaire.

On pourra remarquer, en feuilletant le catalogue de l'exposition du Pavillon de Marsan, que presque toutes les maisons exposantes se sont astreintes à indiquer leurs collaborateurs. Il est d'ailleurs facile de constater que les stands les meilleurs sont ceux des établissements qui ont carrément fait appel à un artiste décorateur au lieu de se contenter d'élaborer des projets dans leur cabinet de dessin. Les autres, même les mieux réussis, laissent déplorer dans la conception, dans la décoration ou la présentation, des fautes qui n'auraient pas échappé à un artiste.

M. Sangouard donne l'exemple d'un chef de manufacture ayant totalement confié la destinée de son exposition à un décorateur compétent. Il a pleinement réussi. Ce ne sont pas les seuls plans des meubles qu'il a demandés à M. Montagnac; il a chargé ce dernier de l'agencement total de la pièce. De là vient l'impression que, dans cette salle à manger sobre et pourtant chaleureuse, tout est parfaitement étudié. Décor mural, accord général des tons, verrerie, argenterie, tapis, tout issu d'un choix sûr, repose le regard et l'esprit. Et qu'on ne vienne pas prétendre que les créations des artistes dignes de ce nom sont plus coûteuses que celles qu'on élucubre sans leur aide, car voilà un ameublement déjà quelque peu cossu dont le coût n'atteint pas 5.000 francs avec la taxe. Nous verrons tout à l'heure que des exposants qui ont cru bien faire en surchar-

geant leurs créations eussent bénéficié, en s'adressant à un véritable décorateur, d'économies bien supérieures à ses honoraires.

Sur le chapitre des prix, qu'on me permette d'ouvrir une parenthèse pour exprimer mon regret qu'en une exposition faite par des commerçants il soit si difficile d'être informé des conditions de vente. J'estime que le catalogue devrait donner à ce sujet les indications les plus détaillées et j'espère qu'il en sera ainsi à l'avenir. La difficulté née de la présence des grossistes n'est pas insoluble, car il serait possible d'énoncer à côté de la mention *Vente en gros seulement* les prix auxquels on peut faire l'acquisition des objets chez les détaillants.

Coupe argent, fût et cabochons omnylithe. G. FOUQUET-LAPAR.

La chambre à coucher de M. Fréchet, exposée par M. Vérot est bien comprise. La table de toilette offrant des dispositions ingénieuses est de la plus heureuse venue. L'armoire à glace et le lit présentent de justes proportions. Je ne leur reprocherai que la sculpture qui amenuise la base du meuble sans raison, et rappelle un peu trop un ornement de style. La guirlande qui entoure la glace sur trois côtés gagnerait à s'arrêter à mi hauteur des montants. Les consoles sont élégantes. Un bon point au dessus de lit et aux tentures.

Cache-pot argent JEAN PUIFORCAT.

M. Gouffé s'est donné la peine de présenter avec soin un studio qui procure une sensation de luxe et de bien-être. Mes critiques portent sur des points secondaires. Le guéridon, clair et gai pris isolément, n'est pas en accord parfait avec le reste de l'ameublement. La marqueterie florale procède d'un esprit beaucoup plus proche de 1910 que d'aujourd'hui. Les glands de métal appliqués sur le bahut font, pour la commodité d'ouverture du meuble, double emploi avec les clés. Leur présence ne s'explique que comme un rappel de ceux qui servent de poignée aux tiroirs du bureau. Ce rappel est tout à fait superflu et j'eusse préféré, pour les entrées de serrure restées nues, une

Tête-à-tête argent. G. PUIFORCAT.

ornementation protectrice qui pouvait d'ailleurs, par la configuration et la matière, évoquer la décoration des meubles voisins. J'ajoute que si un artiste avait présidé à l'installation du stand, il n'y eut jamais toléré ni le tableau, beaucoup trop grand pour l'emplacement, ni son cadre empire.

Il y a évidemment quelque chose de chatoyant, et d'aimable dans la chambre de MM. Mercier frères. On y retrouve les qualités de confort élégant que cette maison a coutume d'octroyer à ses installations. Ce qui manque ici c'est, il faut bien le dire, le véritable sentiment des directives modernes. Nous n'en sommes plus aux interprétations plus ou moins lointaines de conceptions exotiques. La logique et la simplicité sont à la base du désir du jour. Or il n'est rien de plus illogique que d'interterrompre le développement d'un motif à la coupure d'un tiroir. On ne s'explique pas qu'il puisse venir à l'idée de décorer une table ou une commode avec des moitiés de fleurs. On ne traite pas un meuble comme une estampe, car chaque meuble doit être conçu comme un petit édifice et son ornementation doit rester architecturale.

Cristallerie de Saint-Louis.
Géo Rouard, editeur.

Les établissements Schmit ont établi une salle à manger dont on peut louer la composition générale et la fabrication, mais dans laquelle je déplore un abus de marqueterie qui n'ajoute rien à la richesse de l'ameublement. Il y avait là à faire, au profit de l'esprit de mesure, une économie sensible sur les prix de revient. Il n'en reste pas moins que c'est un succès décisif pour les tendances modernes d'avoir gagné à leur cause des firmes aussi notoires que les maisons Schmit, Mercier, Gouffé et d'autres qui sont ici. Il faut féliciter les directeurs de ces entre-

Commode, loupe et noyer.

SUÉ ET MARE,
— Compagnie des Arts français —

prises d'avoir reconnu qu'une recrudescence de nos exportations tient en grande partie à la rénovation de nos modèles et d'avoir aussitôt fait preuve de décision.

Même justice doit être rendue à quelques Grands Magasins qui ont su s'adjoindre des créateurs de modèles renommés dont l'activité est remarquablement féconde. La salle à manger composée par M. Maurice Dufrêne pour les Galeries Lafayette est d'une ordonnance parfaite et d'un prix modique. Seule la tenture murale qui n'est pas à l'échelle d'un espace restreint lui fait tort.

Le Printemps a installé une pimpante chambre de jeune fille dessinée par M. Guillemard qui contribue à perpétuer un contresens, celui d'infliger à un tiroir de meuble durable une poignée retenue par un cordonnet dont l'existence est très limitée. Quant aux plumes d'autruche s'inscrivant en caprice marqueté, si j'achetais ce mobilier agréable par ailleurs, je les rendrais bien pour cinq cents francs.

Dans le boudoir de la maison Perol, le lit de repos et la glace ovale sont de bonnes proportions. J'aime moins les autres meubles. L'ornementation argentée est un peu brutale.

A considérer les envois de M. Chambry on sent qu'il pratique depuis longtemps l'art moderne. Le confortable des chaises est appréciable. Mais pourquoi placer aux murs des cadres genre ancien alors qu'il existe à Paris des fabriques de cadres modernes? Ceci démontre que la liaison entre les divers milieux industriels, commencée avec la présente exposition, est encore insuffisante.

M. Bezier, ancien élève de l'Ecole Boulle, s'est trop attardé à l'étude des styles et n'a pas encore pu s'en dégager. L'ornementation surannée est ici trop abondante. Il faut signaler dans cet ensemble qui décèle tant de travail patient, un très bon fauteuil, robuste, équilibré,

Chambre de jeune fille. ÉVRARD FRÈRES.
H. RAPIN, dessinateur. CH. HAIRON, sculpteur.

mœlleux, et une table de jardin d'hiver dont le piétement est bien trouvé.

M. Henry Lévy a édité en série une chambre d'hôtel de M. René Prou qui a établi des types de meubles répondant pratiquement à leur usage, constatation qui est un sérieux hommage.

La maison Guérin recueille déja le fruit de ses efforts antérieurs. Sa chambre à coucher, dont la tenture est de M. Coudyser, se présente bien. Cependant sur la face du lit quatre pieds, dont deux ronds et deux rectangulaires, m'occasionnent une gêne réelle.

Il y a beaucoup de bonne volonté dans l'ensemble de M. Saddier, mais aussi beaucoup d'incertitude. L'auteur de cette salle à manger ignore qu'on ne doit pas couper par un tiroir un élément décoratif, surtout lorsqu'il joue presque une ligne de soutien. Les cerises en marqueterie ont un aspect de décalcomanie et l'harmonie générale est pleine de heurts.

Verseuse. TÉTARD FRÈRES.

Chez M. Evrard (dessinateur M. Rapin), nous trouvons un ensemble attrayant auquel je reprocherai un manque d'homogénéité entre les sièges en bois peint et les meubles en bois verni. Un petit meuble de dame est admirablement conditionné.

De M. Henri

Chambre, loupe de noyer et palissandre. VÉROT.
A. Fréchet, architecte. L. Malclès, sculpteur.

Gérard, des meubles plaisants et de saine construction, dans une vibrante atmosphère. Un coussin de Mme Pangon ajoute à la joie du milieu.

M. Tarlé, qui ne travaille que pour le gros, a fait un essai excessivement intéressant au point de vue de la pénétration populaire. Ses prix étonnent par leur modicité.

Les créations de MM. Fournier frères valent par leur construction générale et par l'ébénisterie.

Avec Le Confortable nous recevons le cordial accueil qui nous vient de tous les meubles de M. Bouchet. La table octogonale, avec ses pieds robustes et élancés, est particulièrement sympathique.

Criard est le bureau de L'Ameublement. Une mauvaise peinture dépare la bibliothèque

Salle à manger, acajou et érable.
Store mi-jour de David.

HENRI GÉRARD.

et le mariage des bois n'est pas à louer. Il y a du bon dans la forme des sièges et les appliques de Pessana et Heitz sont bien conçues.

Je ne veux pas insister sur la grave erreur de M. Epeaux excellemment intentionné, mais insuffisamment renseigné. M. Epeaux est de ceux auxquels la collaboration d'un décorateur moderne serait indispensable et économique.

Les envois de MM. Hamot sont à retenir pour leur grâce dépouillée.

Si j'ai quelque reproche à adresser à M. Boileau sur l'aspect massif de la chambre de jeune fille exécutée par Sormani, j'ai, par contre, un tribut d'éloges à lui décerner pour l'adresse et le goût avec lesquels il a installé toute la Décoration Contemporaine dont il est l'architecte.

Chambre à coucher. FOURNIER FRÈRES.

Chambre d'hôtel. HENRI LÉVY.
Meubles dessinés par RENÉ PROU.

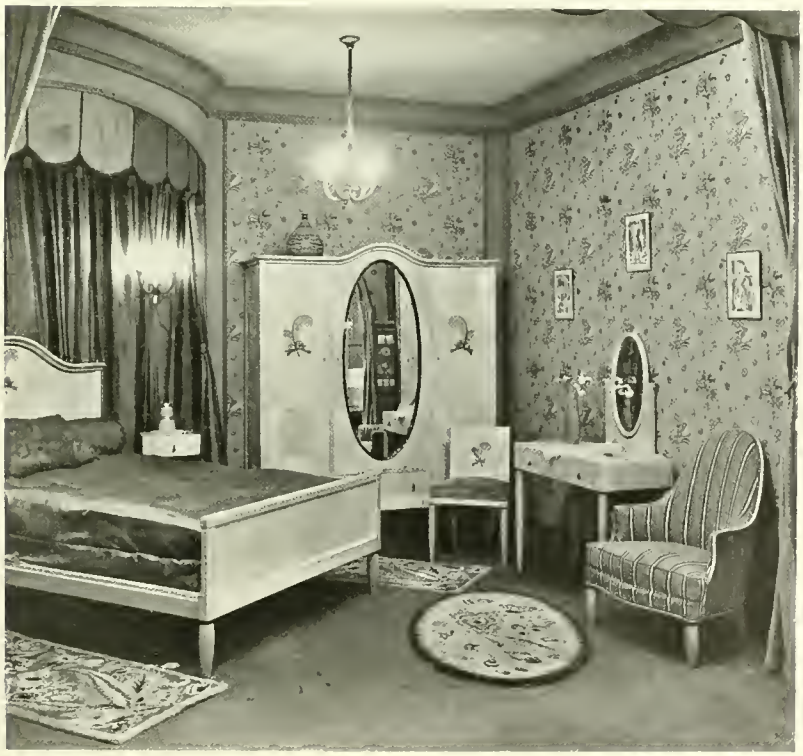
Studio. GOUFFÉ JEUNE.

Il me reste à parler des collectivités. Celle du bronze est une des plus copieuses. La lustrerie est en nombre. M. Albert Cheuret y triomphe avec un lustre et deux appliques. A côté de lui il faut citer MM. Gagneau, Chapeau et Sontag, Gagnon, Simonet. Des Cristalleries de Baccarat j'ai noté un lustre à perles noires et blanches, et un autre assez simple, tous deux distingués, mais quelle inconséquence que de terminer de tels appareils par un gland de velours. Une loque au milieu du métal et du verre ! Je n'aurais rien à reprocher à la vasque de salle à manger de M. Bonvoisin s'il en supprimait les coupes à fruits et les épis, et teintait son albâtre. De M. Contenot, je signale particulièrement une pendule avec ses vases d'accompagnement, le tout fort précieux d'apparence, un encrier, une pendule applique et une lampe de piano. Les articles de serrurerie décorative de MM. Bezault, et surtout ceux de M. Bricard (modèles de Dunaime) sont à recommander à nos amis architectes. Dans la petite sculpture, des bronzes de M. Tegner, édités par M. Siot-Decauville, *Les Chevreuils* de M. Bitter, de chez Susse, et des statuettes de la maison Barbedienne.

L'orfèvrerie est représentée par des œuvres de premier ordre. Le service tête à tête en vermeil de MM. Laparra et Gabriel (sculpteur M. Beal pourrait être victorieusement comparé à de belles pièces du passé. J'en dirai autant des envois de M. Puiforcat et du service de MM. Tétard. M. Fouquet-Lapar et M. Hénin ont, eux aussi, exposé des œuvres dont les volumes et les lignes sont consciencieusement étudiés. Dans les vitrines de la maison Christofle, j'affectionne le service de brosserie et la glace de M. Luc Lanel. J'ai moins de penchant pour les vases en métal qui ont tendance à imiter la céramique, un des principes de l'art moderne étant de respecter la vérité de la matière.

Une ingénieuse installation a été préparée pour la céramique et la verrerie par M. Pacon, architecte. On y apprécie les motifs lumineux

Salle à manger. *La Maîtrise* des Galeries La Fayette.
Meubles de Maurice Dufrène. Tenture de Mme Lassudrie.



Chambre dessinée par Guillemard. Le Printemps (Atelier *Primavera*).

de M. Bocquillon; les beaux résultats obtenus par les Cristalleries de Baccarat et de Saint-Louis; des services de Goupy, de Drésa et d'Hermann Paul, édités par la maison Rouart; les porcelaines d'Ahrenfeldt; les figurines de Mme Domergue et de M. Sandoz, avec lesquelles MM. Bloch et fils peuvent concurrencer avec succès les copies de Saxe ancien et les bibelots modernes de Copenhague; enfin les envois du *Vase Etrusque* MM. Damon et Delente), une maison dont je suis heureux d'enregistrer l'adhésion au mouvement moderne.

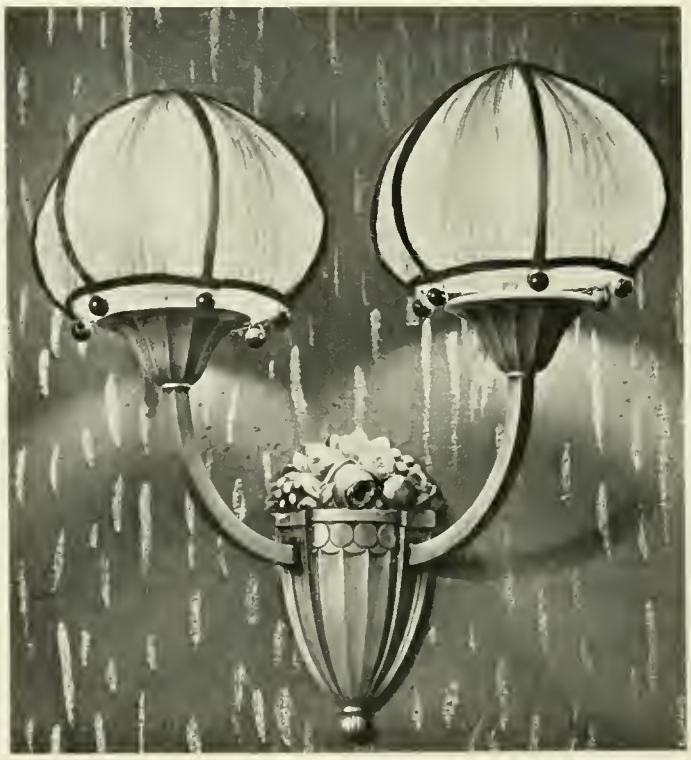
Agrafe métal émaillé. PAUL PIEL.

Les tissus auraient eu besoin d'une place plus spacieuse pour être mis en valeur. On peut admirer cependant quelques spécimens de la fabrication des maisons Brunet, Deserroit, Bouix, Feigenheimer, Hamot, Tassinari et Chatel, Duchesne et Binet. Quand à M. Cornille, dont on connaît depuis longtemps les nobles efforts, il a eu l'amusante pensée de dérouler en un magasin imaginé par M. Prou, des échantillons de soieries d'une richesse incomparable.

J'ai gardé pour la fin les merveilles de nos maîtres bijoutiers. MM. Fouquet, Boucheron, Templier, Dusausoy, Langerock ont tous de splendides vitrines. Celle de M. Carpentier a d'autant plus d'intérêt pour nous que nous sommes en présence d'articles édités qu'on peut se procurer chez tous les bijoutiers et orfèvres.

Dans la bijouterie de fantaisie M. Piel dépense énormément de goût et d'ingéniosité. Quelques-unes de ses agrafes montrent ce qu'on peut obtenir dans une corporation jusque-là trop livrée au faux luxe.

YVANHOÉ RAMBOSSON.



Applique à deux lumieres. A. GAGNON.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

dans le Tome XLII (Juillet à Décembre 1922)

	Pages
A propos de l'exposition d'art japonais, par Louis Hourticq	1 à 16
La dentelle et la broderie au Musée Galliera, par Henri Clouzot	17 à 26
Une villa dans le Roussillon, par Lionel Landry	27 à 32
Les estampes de pierres sculptées chinoises, par d'Ardenne de Tizac	33 à 42
Les nouveaux travaux de la Manufacture de Sèvres, par Gaston Varenne	43 à 50
Paul Sérusier, par Emmanuel de Thubert	51 à 59
Les bijoux berbères, par Gabriel Rousseau	60 à 64
L'animal dans l'architecture cambodgienne, par Henri Marchal	65 à 74
Les travaux des élèves de l'Ecole des Arts decoratifs, par Gabriel Mourey	75 à 82
Henry Dropsy, graveur en médailles, par Charles Saunier	83 à 85
Joseph Hémard, par Leon Moussinac	86 à 96
Le Batik français et Mme Marguerite Pangon, par Yvanhoë Rambosson	97 à 102
Henry de Waroquier, par Charles Vildrac	103 à 110
Les Cités Jardins de la Compagnie du Nord, par René Chavance	111 à 128
Les dessins de Jules Chadel, par Léon Deshairs	129 à 138
Les céramiques d'Etienne Avenard, par Henri Longnon	139 à 142
Juho Rissanen, peintre finnois, par Onni Okkonen	143 à 148
Le Palais de l'Afrique Occidentale à l'exposition de Marseille, par Aloys Verrey	149 à 156
Le monument de Hammam-Bou-Hadjar, par Robert Rey	157 à 160
La peinture et la sculpture au Salon d'Automne, par Raymond Escholier	161 à 172
Les ensembles au Salon d'Automne, par Raymond Escholier	173 à 181
La première exposition de « La Décoration contemporaine », par Yvanhoë Rambosson	182 à 192

TABLE DES GRAVURES

		Pages
AGNÈS	Projet de toile imprimée	77
ANDRADA (José de)	Salle à manger	178
AUBERT (Félix)	Vases	44
AVENARD (Etienne)	Faïences	139 à 142
»	Faïences stannifères (*hors texte*)	142 à 143
BAGGE (Eric)	Chambre à coucher	179
BALICK (Mme)	Service à café, porcelaine	43

Art et Décoration

		Pages
BEAL	Tete a tête vermeil	182
BERNARD (Joseph)	*Serenité*	162
BERTHOLD MAHN	Portrait de *Luc Durtain*	165
BERTRAND (Ernest)	Maisons *(Cites Jardins du Nord)* 112, 113, 116, 117 et	118
Bijoux berbères	60 à	64
BILLARD et ROUSSEAU, edit	Fumoir d'un paquebot	177
BOIGNARD	Vases	45
BONFILS (Robert)	Tasses et soucoupes	48
BRACQUEMOND	Pièce d'un surtout lumineux	47
BREARD	Projets d'affiches	78
BRIANCHON	Projet d'affiche et *La pelote basque* 79 et	80
BUREAU	Chambre a coucher	174
BURIE	Vase	49
CAMUS (Jacques)	Salle à manger	174
CHADEL (Jules)	Dessins 129 à	138
CHAPPEY	Montures d'abat-jour	47
CHAUCHET-GUILLERE (Mme)	Cabinet de travail	181
CHOKU AN SOGA	*Faucon*	2
Cités Jardins de la Compagnie du Nord	111 à	128
CLAUDE	Service à café, porcelaine, etc. 43, 49 et	50
COUDYSER	Laize brodee polychrome	22
DAVID	Store *Mi-jour*	188
DELAITTRE	Sac à main brodé	26
DIZIAIN	Dessus de coussin brodé	26
DROPSY (Henri)	Médailles et plaquettes 83 à	85
DUFET	Chambre à coucher	174
DUFRENE (Maurice)	Decor de fenêtre et salle à manger 21 et	191
DUMAS (P.-A., editeur)	Chambre à coucher	174
DUPREY (Pierre)	Projet de toile imprimée	77
DURIER	Frise	82
Ecole Boulle	Commode et miroir	175
Ecole de la rue de Poitou	Petit tapis brode	24
Estampages de pierres sculptees chinoises	33 à	42
EVRARD (freres)	Chambre de jeune fille	186
FABRE (Auguste)	Salle a manger	176
FLANDRIN (Jules)	*La route de la Chartreuse*	165
FOUQUET-LAPAR	Coupe argent	183
FOURNIER (frères)	Chambre à coucher	189
FRÉCHET	Chambre, loupe et palissandre	187
GAGNON	Applique a deux lumières	192
GAUVENET	Abat-jour 46 et	47
GENSOLI	Vase d'Ormesson *(hors texte)* 50 à	51
GÉRARD (Henri)	Salle à manger	188
GIMMI	*Le Pont de Cahors*	166
GOUFFE (jeune)	Studio	190
GUILLEMARD	Chambre à coucher	191
GUILLY (Mme Madeleine)	Coussin brode	25
HAINAUT	Pendentifs berbères 61 et	62
HAIRON	Chambre de jeune fille	186
HÉMARD (Joseph)	Croquis et dessins 86 à	96
HENRI-MATISSE	*L'Espagnole (hors texte)* 110 à	111
»	*Tête d'Espagnole*	167
INGUIMBERTY	Projet de toile imprimee et *Les Mineurs* 76 et	80

Art et Décoration

		Pages
JAKUCHU (Ito)	*Oie sauvage*	4
JIKOSAI	*Lecture d'une lettre*	3
JOURDAIN (Francis)	Bureau	180
JUHO RISSANEN	Peintures	143 à 148
KAWABATA (Shunsui)	*La rivière de Kamo*	12
KAWAI (Gyokudô)	*Pêcheur de truites*	11
KATO (Eishû)	*Petit rets à oiseaux*	16
KAYSER (Edmond)	*Un jeune garçon*	171
KIEFFER (éditeur)	Livres illustrés par *Hémard*	92, 93 et 95
KLINGSOR (Tristan)	Portrait de *Jean Royère*	168
KOHLMANN (Etienne)	Commode	175
KONOSHIMA (Okoku)	*Famille de cerfs*	10
LAMBERT	Maison (*Cités Jardins du Nord*)	115
L'animal dans l'architecture Cambodgienne		65 à 74
LAPARRA (et GABRIEL)	*Tête à tête* (vermeil)	182
LASSUDRIE	Tenture de salle à manger	191
LEBASQUE (Henri)	*Fleurs* (*hors texte*)	16 à 17
LEFEBURE	Dentelles	17 et 18
LEFÈVRE (Camille)	*Buste de Mme L...*	162
LEGUEULT	*Adam et Eve* et projet d'affiche	75 et 79
LELEU	Salle à manger	173
LEON PAUL	Motif décoratif	82
LEVY (Henri)	Chambre d'hôtel	189
LIERRES (de)	Vase *Oul San* (*hors texte*)	50 à 51
MAILLOL (Aristide)	*Pomone* (bronze)	163
MAITRISE (La) : Galeries Lafayette	Ensembles et salle à manger	21, 178, 179 et 191
MALCLES	Sculptures sur bois	187
MARCHAND (Jean)	Portrait de *Mme M. L...*	169
MARE	Rideau et commode	20 et 185
MARQUET (Albert)	*Le Port d'Alger* (*hors texte*)	82 à 83
MARTIN (Georges)	Dentelles	18 et 19
MARTIN (Henri)	Statuette et miroir	175
MAUNY (Jacques)	*Vénus moderne*	172
MIMARD	Vase d'Alençon (*hors texte*)	50 à 51
MIZOGUCHI (Sôbun)	*Paysages*	8
MOLINIÉ	Maison (*Cités Jardins du Nord*)	125
MONTAGNAC	Salle à manger	178
NATHAN (Fernand)	Salle à manger	179
NEAGARI (Tomiji)	*Coq de combat*	7
NICOD	Maison (*Cités Jardins du Nord*)	125
NISHIYAMA (Suishô)	*Une étable*	13
OLIVIER	*Palais de l'Afrique Occidentale*	149 à 156
PANGON (Mme Marguerite)	*Batiks*	97 à 102
PATRIS	Maison (*Cités Jardins du Nord*)	124
PELUCHE	Vases (décors gravés)	44
PIEL (Paul)	Agrafe (métal émaillé)	192
POMMIER (Albert)	Monument de *Hammam-Bou Hadjar*	157 à 160
POMPON	*Ours blanc*	161
PONTHIER	Maison (*Cités Jardins du Nord*)	125
PRIMAVERA (Atelier)	Ensembles	181 et 191
PROU (René)	Fumoir d'un paquebot et chambre d'hôtel	177 et 189
PUIFORCAT (Jean)	Pièces d'argenterie	183 et 184
PUY (Jean)	*La plage de Benodet*	160

Art et Décoration

		Pages
RAPIN (Henri)	Applique lumineuse, lampe et chambre	46 et 180
RAULT	Broderies de rideaux	20 et 22
RAYBAUD	Napperon, dentelle du Puy	19
ROUARD (Geo)	Cristallerie de Saint-Louis	184
SAVREUX (Maurice)	*Nature morte*	170
SCHUGT et BAUDOIN, edit.	Salle à manger	174
SERRIERES (Jean)	Plat	50
SERUSIER (Paul)	Peintures	51 à 59
SIMON-LEVY	*Nature morte*	170
SOSEN MORI	*Cerf*	5
SOSETSU KITAGAWA	*Fleurs*	1
STEINER (frères)	Dessus de lit et coussin	23 et 25
SUE (Louis)	Maisons et commode	122, 123 et 185
SUNYER	Etude	168
TAKEUCHI (Seiho)	*Un jour de pluie à Sou-Tchéou*	9
TANABE (Itaru)	*Reunion intime*	15
TETARD (frères)	Verseuse	180
THIERS (Adolphe)	*Une villa dans le Roussillon*	27 à 32
THOMAS (Aug.-H.)	Vase d'Alençon *(hors texte)*	50 à 51
TOKO KORUDA	*Groupe de carpes*	6
UMBDENSTOCK	Maisons *(Cités Jardins du Nord)*	114, 115, 120 et 121
VALADON (Mme Suzanne)	*Les jardins de la rue Cortot*	164
VEROT	Chambre	187
VESQUE (Mlle)	Vase *Oul San (hors texte)*	50 à 51
VUILLEMENOT	*La Danse* (bas-relief)	81
WADA (Eeisaku)	Portrait	14
WAROQUIER (Henry de)	Peintures	103 à 110
WULFFLEFF	*Palais de l'Afrique Occidentale*	149 à 156
YAMAMOTO (Shunkyo)	*Pins sous la neige*	10 et 11

• • •

Chronique

• • •

Notes et Informations

Louis Gonse est mort à Paris le 19 décembre 1921, à l'âge de soixante-quinze ans. Ancien directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, auteur d'importants ouvrages sur *Fromentin*, *l'Art gothique*, *l'Art japonais*, *les Musées de Province*, possesseur d'une belle collection, il était connu pour sa curiosité ouverte à toutes les formes de l'art et pour la finesse de son goût. Il a rendu d'éminents services comme membre du conseil supérieur des Beaux-Arts, vice-président du conseil des musées nationaux, vice-président de la commission des monuments historiques, membre du conseil de l'Union Centrale des arts décoratifs.

•

Gaston Joliet, préfet honoraire et type accompli de l'amateur d'art était bénévolement l'adjoint de son frère, M. Albert Joliet, conservateur du musée de Dijon, et jamais conservateur-adjoint n'a aimé plus passionnément un beau musée, n'a mieux contribué à l'enrichir par son activité et par ses dons. Il est mort subitement le 1er décembre 1921, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

•

La nouvelle loi sur la vente et l'exportation des œuvres d'art. — La loi du 31 août 1920 interdisait — sauf approbation préalable du ministre des Beaux-Arts et paiement d'un droit *ad valorem* — l'exportation des objets antérieurs à 1830, des œuvres d'artistes décédés depuis plus de vingt ans et des objets provenant de fouilles pratiquées en France. Votée dans la louable intention de retenir dans notre pays les richesses d'art qui en sont la parure et qui contribuent à la culture générale du goût, alors que la baisse de notre change les exposait à un véritable pillage, cette loi a rencontré, dans l'application, les difficultés les plus graves. On a pu craindre surtout qu'elle n'aboutit à ruiner le marché parisien des œuvres d'art, jusqu'ici le premier du monde, au profit de la concurrence étrangère.

Acceptant loyalement la leçon de l'expérience, M. Léon Bérard a fait voter, dans la séance du 14 décembre, une loi qui abroge celle du 31 août 1920 et la remplace par des mesures tendant aux mêmes fins de protection, sans présenter les mêmes inconvénients.

La nouvelle loi établit un impôt uniforme de 10 % sur les ventes faites par les antiquaires ou pour leur compte.

Elle prescrit un « état (inventaire) des objets mobiliers, propriétés privées qui, présentant un intérêt exceptionnel d'histoire ou d'art, seraient de nature à figurer dans les collections nationales.

« L'inscription sur cet état sera notifiée au propriétaire et entraînera pour lui l'obligation d'aviser le ministre des Beaux-Arts de tout projet d'aliénation concernant l'objet inventorié.

« Le ministre devra, dans un délai de 15 jours pleins, à dater de la notification qui lui sera faite dudit projet, faire connaître à l'intéressé s'il entend, soit poursuivre l'acquisition de l'objet, soit provoquer son classement.

« Les prescriptions ci-dessus ne s'appliqueront pas aux objets importés postérieurement à la promulgation de la présente loi. »

Enfin la loi prescrit, en cas de vente publique, une taxe spéciale de 1 % au profit de la caisse des monuments historiques qui a grand besoin de ce supplément de ressources et elle renforce, par l'article 38, les droits de l'Etat.

« Art. 38. — L'Etat pourra exercer, sur toute

vente publique d'œuvres d'art, un droit de préemption par l'effet duquel il se trouvera subrogé à l'adjudicataire. La déclaration faite par le ministre des Beaux-Arts qu'il entend éventuellement profiter de son droit de préemption sera formulée à l'issue de la vente, entre les mains de l'officier public ou ministériel dirigeant les adjudications. La décision du ministre devra intervenir dans le délai de 15 jours. »

●

Le concours des amis de Beauvais — La Société des amis de Beauvais avait mis au concours un projet d'écran destiné à être exécuté en tapisserie. Soixante-dix concurrents environ, séduits par le programme, envoyèrent des projets au Musée des Arts décoratifs où ils furent exposés quelques jours. Il y avait là quelques aquarelles et quelques peintures d'un véritable mérite. Mais la plupart témoignaient d'une ignorance ou d'une méconnaissance profonde des exigences de la tapisserie. Les projets les mieux composés et les plus originaux auraient mieux convenu à une affiche ou à une page de revue illustrée qu'à la traduction en laines polychromes. Le jury réuni le 14 décembre a donc estimé qu'aucun des concurrents ne méritait le prix de 3.000 francs qu'il aurait souhaité de donner et il a réparti ainsi les récompenses : Deux prix de 1.000 francs à M. Edelmann et à Mme Bérengère Lassudrie ; un prix de 600 francs à M. Robert Bonfils ; deux prix de 500 francs à MM. Pierre Gerber et Claudius Denis ; une prime de 400 francs, à titre d'encouragement spécial, à M. Maigonnat, élève de l'école d'apprentissage d'Aubusson.

●

Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie. — Le jury du 6e concours annuel de primes, institué par cette Société en faveur d'artistes décorateurs exposant au Salon d'Automne a décerné les récompenses suivantes :

Grande plaque spéciale. — La Compagnie générale transatlantique (président du Conseil d'administration M. Dal Piaz), pour la décoration du paquebot *Paris*.

Plaquettes spéciales. — Manufacture nationale de Sèvres pour l'ensemble de ses œuvres récentes ;

MM. Paul Follot, Maurice Dufrêne et Mathieu Gallerey, architectes décorateurs ; Edgar Brandt, ferronnier ; Léon Pichon, éditeur ; Gustave Fayet, décorateur (auteur de tapis).

Première prime de 300 francs et une plaquette. — M. Paul Huillard, architecte et ébéniste.

Deuxième prime de 200 francs et une plaquette. — M. Léon Jouhaud, émailleur.

Troisième prime de 100 francs et une plaquette. — M. Louis Lourioux, céramiste.

●

Les bourses de voyage au Salon d'automne. — Le conseil supérieur des Beaux-Arts, réuni au Grand-Palais, sous la présidence de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, a procédé à l'attribution des bourses de voyage. Les votants étant au nombre de 28, la majorité était de 15 voix. Au premier tour de scrutin, M. Jean Serrières a obtenu, à la presque unanimité (27 voix sur 28) la récompense si enviée ; M. Mayodon est arrivé second, avec 15 voix, obtenant ainsi la seconde bourse ; les autres voix se sont dispersées sur MM. Capon, 8 voix, Bagge, 2 et Mme Boulard, 1.

●

Notre collaborateur Léon Rosenthal ayant donné sa démission de président de la Société *L'Art de France*, M. Edouard Herriot, maire de Lyon et député du Rhône, a bien voulu accepter la présidence de cette association.

●

Le Cinéma et l'enseignement artistique. — M. Adrien Bruneau, inspecteur des écoles professionnelles de la Ville de Paris, fait une active propagande en faveur du cinéma appliqué à l'orientation professionnelle, à l'enseignement technique, au développement de l'observation et de la mémoire visuelle. Il a exposé ses idées à ce sujet dans une intéressante causerie, accompagnée de démonstrations, organisée, le 8 Janvier, au Conservatoire des arts et métiers par l'Association des Anciens Elèves de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs.

M. Adrien Bruneau continuera ses démonstrations dans les trois conférences suivantes :

1° Le 27 Janvier à 17 h. 30, au Palais des fêtes, 199, rue Saint-Martin : *Une leçon devant l'écran* (conférence organisée par la Société *l'Art de France* — siège social, 38, rue de Turin ;

2° Le 16 Février, à 20 h. 30, à la Sorbonne : *L'Anatomie plastique et le mouvement enseigné par le Cinéma* (pour la Société de morphologie, 26, avenue de Friedland) ;

3° Le 28 Février, à 20 heures, à la Mairie du IXe arrondissement : *L'Art pour tous par le Cinéma* (pour la Société *Les Amis du Cinéma*, 3, rue Rossini).

Villes et Monuments

Le monument aux morts de Biarritz. — Quand s'ouvrit, au mois de mai 1920, le concours pour le monument aux morts de Biarritz, un projet rallia la majorité des suffrages. On n'y voyait ni poilu drapé dans l'ample capote, ni Victoire portant des palmes. Le centre de la composition était occupé par une simple croix se détachant en bas-relief sur une sorte de cénotaphe. Et vers cette croix, coiffée d'un casque, en souvenir des tombes du front, deux groupes s'avançaient, courbés par la douleur et par le respect : d'un côté, les vieux parents, de l'autre, une jeune mère, des enfants.

Ce projet, d'une belle venue, original, sans recherche et qui traduisait avec force le sentiment

Monument aux Morts de Biarritz EDOUARD CAZAUX.

unanime, était l'œuvre d'un fils du pays, d'un vrai jeune, Edouard Cazaux. C'était aussi l'hommage, apporté par un soldat — par un solide fantassin qui avait porté le sac dans une division d'infanterie coloniale, la 10e, la division Marchand, — à ses camarades disparus dans la tourmente.

Fils d'un potier basque, d'un de ces trop rares vieux potiers qui, restés fidèles aux traditions locales, tournent les cruches au beau galbe, que les femmes de là-bas portent sur leur tête avec tant de noblesse, Edouard Cazaux est connu comme céramiste. Avant le concours de Biarritz, qui savait que la terre pût se transformer sous ses doigts en figures expressives? Pourtant il est né sculpteur : nous en avons la preuve aujourd'hui.

Le monument aux morts de Biarritz, inauguré le 11 novembre 1921, s'élève sur l'esplanade de la Vierge, dans un petit square, au milieu des rochers et des tamaris. Il y manque encore le couronnement, un couronnement en grès, où l'on verra la *Vague*, sous la forme d'une femme qui sort des flots, laissant tomber des fleurs sur la tombe. Mais ce couronnement pourra-t-il rien ajouter à l'impression forte que produit l'œuvre dans son état actuel? Le cénotaphe, qui ne porte aucun nom, est construit en blocs de pierre rouge de Bidarray. Il a, pour tout ornement, une épaisse guirlande de bronze, formée d'algues, de coquilles et de cordages. Les figures, plus grandes que nature, sont également en bronze. Et dans ces figures, où s'exprime franchement un sentiment juste et vrai, particulièrement dans celle de cette jeune mère dont le geste est une émouvante trouvaille, le sculpteur a réalisé, dépassé même les promesses de son esquisse.

Détail du Monument aux Morts de Biarritz. E. CAZAUX.

La municipalité de Biarritz a été bien inspirée en faisant confiance à Edouard Cazaux.

Léon Deshairs.

●

Concours pour l'érection d'un monument à Vichy. — Un concours à deux degrés est ouvert pour l'érection, sur une place publique de Vichy, du monument destiné à glorifier les enfants de Vichy morts pendant la guerre 1914-1918, et à commémorer la victoire.

La dépense prévue, y compris honoraires et primes, est fixée à 400.000 francs.

Le premier degré comportera plans, coupes, détails à 0,10; élévation à 0,05, croquis perspectif et description sommaire.

Cinq projets pourront être retenus pour prendre part au concours du second degré.

Le délai pour dépôt à la mairie de Vichy des pièces exigées pour le premier degré expirera le 1er février 1922.

Le délai pour production des pièces du projet définitif du second degré y compris torse et figure à 1/2 grandeur, et maquette à 1/10e sera de trois mois à partir de la décision du jury pour les épreuves du premier degré.

Les projets présentés au second degré recevront prime de 2.000 francs.

Le projet définitif classé premier au second degré sera retenu pour exécution. Son auteur recevra des honoraires fixés à 10 0/0 du montant de la dépense.

Le jury sera composé de 15 membres.

Le monument devra être complètement terminé le 15 août 1923.

Le programme détaillé du concours, le plan de la place où doit être édifié le monument et une notice sur la nature du terrain en fondations seront envoyés aux concurrents sur demande adressée à M. le maire de la ville de Vichy.

•

Cités-jardins à Argenteuil et à Versailles — L'Office public d'habitations à bon marché du Département de Seine-et-Oise met au concours, entre tous les architectes français, deux projets de cités-jardins composées de pavillons à édifier sur les terrains dont il est devenu acquéreur, savoir :

1° A Argenteuil, un terrain d'une superficie de 37.650 mètres environ ;

2° A Versailles, quatre terrains ayant respectivement une superficie de 18.500, 12.603, 4.967 et 15.000 mètres environ ; plus un terrain d'une contenance de 22.000 mètres sur la commune de Viroflay.

Chacun des projets — Argenteuil et Versailles — donnera lieu à un concours séparé, bénéficiant chacun de 6.500 francs de primes.

Le concours est ouvert du 20 décembre 1921 au 28 février 1922.

Les intéressés peuvent se faire envoyer le programme du concours et le plan des terrains en adressant leur demande à M. Guyonnet, secrétaire administratif de l'Office, à la Préfecture, Versailles.

•

Les Musées

Au conseil des musées nationaux. — Le comte Moïse de Camondo, amateur d'art, est nommé membre du conseil des musées nationaux en remplacement de M. Louis Gonse, décédé.

•

La donation Tuck. — Dans sa séance du 19 décembre, après avoir entendu le rapport de M. d'Andigné, au nom de la commission des Beaux-Arts, le Conseil municipal de Paris a accepté, par acclamations, la libéralité de M. et Mme Edouard Tuck. On sait que ces grands amis de la France ont offert à la Ville, pour son Palais des Beaux-Arts, une des plus belles collections de tapisseries, de meubles, de peintures, de céramique et d'émaux qui soient au monde et complètent cette libéralité par le don d'un capital produisant une rente de 60.000 francs, pour l'aménagement et l'entretien de la collection. M. et Mme Tuck se sont acquis de nouveaux titres à la reconnaissance de tous les Français.

•

Pour une salle Delaherche au Musée de Beauvais. — Si les artistes du Beauvaisis, terre d'élection de la céramique, doivent être représentés dignement dans quelque musée, c'est bien dans celui de Beauvais. Or, tandis que les principales galeries d'art décoratif d'Europe et d'Amérique se disputent ses œuvres magistrales, Auguste Delaherche, l'apôtre de la céramique à grand feu, n'a pas encore dans sa ville natale la place à laquelle il a droit. A la suite de la belle exposition dont notre collaborateur Georges Lecomte a rendu compte ici même, un groupe d'admirateurs du grand potier a résolu de réparer cette erreur. Sur la proposition de M. Jean Ajalbert, administrateur de la Manufacture de tapisseries, le *Comité de Patronage de la Saison d'Art de Beauvais* a ouvert une *souscription*, en vue de fonder, au musée de cette ville, une salle Delaherche. Nous sommes heureux de signaler à nos lecteurs cette excellente initiative à laquelle, nous n'en doutons pas, plus d'un d'entre eux voudra s'associer.

•

St-Omer. — La ville de St-Omer a reçu récemment une belle collection (léguée par la baronne du Teil Chaix d'Est-Ange) qui va être installée dans une salle particulière du musée et qui comporte une série d'objets et de bibelots précieux, des meubles et plusieurs peintures intéressantes : notamment un *portrait de Louis XVI* par J.-S. Duplessis ; *le Cloître* de Delacroix ; une série de toiles de Boilly ; des œuvres de Girodet, Greuze, Prudhon, Ter Borgh, etc.

Les Expositions

Dunand, Goulden, Jouve et Schmied (Galerie Georges Petit). **Marinot** (Galerie Hébrard). — Entre toutes les manifestations d'art qui ont clos l'année 1921, ces deux expositions laisseront un vif souvenir.

La première réunissait, à la Galerie Georges Petit, quatre artistes, très différents les uns des autres par leurs techniques, mais liés par une communauté profonde d'aspiration, savants sans pédantisme, amoureux de cette chose rare aujourd'hui : le travail bien fait. Jean Goulden exposait une série d'études claires et expressives, prises à Salonique et au Mont-Athos ; Schmied, des gravures sur bois d'une variété, d'une souplesse et souvent d'une puissance d'accent remarquables ; Paul Jouve ses dessins de fauves d'un si grand caractère et ses belles illustrations pour le *Livre de la jungle*. A côté d'eux, Dunand affirmait une fois de plus sa maîtrise, aussi bien dans ses panneaux de laque que dans ses vases en métal repoussé dont l'éloge, ici, n'est plus à faire.

A la Galerie Hébrard, c'était encore un bel ouvrier, Marinot, dont on admirait les œuvres récentes : des œuvres qui semblent créées dans la joie, des verreries où la matière transfigurée tantôt par les bulles qu'elle emprisonne, tantôt par des givrures, tantôt par de subtiles colorations, est complice de la plus charmante et de la plus féconde fantaisie.

●

Au Musée Galliéra. — L'exposition inaugurée le 15 décembre au musée Galliéra et qui durera jusqu'en mars comprend d'abord une sélection d'œuvres diverses de nos principaux décorateurs, présentées d'une façon ingénieuse et avec goût. Mais une belle place y est faite à une exposition rétrospective d'André Méthey, exposition où l'on peut admirer grâce aux prêts de nombreux amateurs, les œuvres chatoyantes et raffinées de la dernière manière du fougueux céramiste.

De la notice que M. Marcel Sembat a consacré, en cette occasion, au maître qu'il aimait, détachons les lignes suivantes :

« ... Quelles cuissons ! une orgie d'assiettes splendides, de vases, de plats, de larges coupes chatoyantes. Voyez cette fleur de fougère jaune sur un fond vert, et ce perroquet solennel si amusant, et ces nobles fleurs étalant leurs pétales blancs et rouges. La couleur triomphait. Elle était reine de cette création violente qui s'épandait en tous sens, ici barbare et farouche, et là toute élégante et courtisane.

« Car son élan d'invention l'emportait alors si vite qu'il ne lui laissait pas le temps de s'arrêter sur une trouvaille et d'en tirer tout le développement. Vingt fois ses amis enchantés le suppliaient de développer sa découverte. Ils maniaient ces quatre ou cinq assiettes à peine refroidies qui étaient si exquisement dix-huitième siècle, en lui criant qu'il y avait là, en promesse évidente, toute une production de même style. Il écoutait, souriait, promettait, et montait plus haut. La prochaine fois, il nous sortait un vase massif et formidable, aux tons puissants et lourds, que nous nommions « Charlemagne ».

« Mais, promptement, une direction générale se dessina. André Méthey, maître de lui s'affinait et se disciplinait. A mesure que passaient les années, les grands vases et les plats somptueux, larges comme des roues, ordonnaient leurs décorations en symétries sobres et régulières. C'est que, d'abord, il s'était divinement vautré dans les couleurs comme un poulain dans l'herbe, et maintenant, sûr de ses tons et maître de leur richesse, il voulait y joindre toutes les qualités d'ordre et de sobriété dont il s'était sevré pour un temps.

« Ainsi arriva-t-il à sa dernière période, que tout le public admira chez Hébrard en temps d'expositions. Alors ses pièces traversaient jusqu'à six ou sept cuissons. Des figures rehaussées, des corps souples de femmes et de déesses, des chasses d'animaux fantastiques nous émerveillaient. Il avait trouvé des rouges incomparables dont il était fier. Son talent atteignait son apogée. Dernière période, disons-nous. Hélas ! pour lui, c'était plutôt une période initiale qui s'ouvrait, mais la mort l'a coupée net... »

●

Société des Artistes Indépendants. — Le 33e salon de la Société des artistes indépendants aura lieu durant tout le mois de février prochain au Grand-Palais, dans les locaux habituellement concédés à la Société nationale et au Salon d'automne. Il rencontrera certainement le succès des deux précédentes expositions.

Les exposants auront droit à la présentation de cinq œuvres : soit trois peintures, dont une en cimaise

et n'occupant pas plus de un mètre, cadre compris ; et deux dessins ou aquarelles, gravures; pastels dont une œuvre en cimaise ne dépassant pas 0 m. 50. — Soit trois sculptures (ou deux sculptures et une vitrine), plus deux dessins ou aquarelles, etc. — Soit cinq dessins, aquarelles ou gravures, dont deux en cimaise n'occupant ensemble pas plus de 1 m. 50 cadres compris. Les artistes exposant seulement des objets d'art décoratif auront droit à deux vitrines n'occupant pas plus de 1 m. 50 de cimaise et ne mesurant pas plus de 2 mètres de haut.

●

Une Exposition Prud'hon au Petit Palais. — M. Henry Lapauze, conservateur du Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, organise, pour le printemps prochain, une exposition de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Prud'hon, où l'on verra, entre autres merveilles, soixante dessins du maître récemment légués au Petit Palais par M. Pierre-Amédée Pichot.

●

Lyon. — La Société lyonnaise des beaux-arts organise sa 55e exposition annuelle au Palais municipal, quai de Bondy; elle aura lieu du 7 février au 26 mars 1922. Elle est ouverte aux artistes français et aux œuvres d'art de tous genres y compris les œuvres originales d'art décoratif.

●

Rennes. — *Exposition régionale des arts appliqués.* Une exposition régionale des arts appliqués, organisée par le Comité régional des arts appliqués dont Rennes est le centre, sera ouverte sous le patronnage de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, aux artistes et industriels de la région auteurs d'œuvres d'art décoratif et d'art appliqué ; elle comprendra en plus une exposition de broderies et dentelles organisée par le Comité consultatif central technique des arts appliqués de Paris.

Cette exposition sera ouverte à l'école régionale des Beaux-Arts de Rennes, 30, rue Hoche, du 16 au 30 avril 1922.

L'exposition comprendra 3 sections : arts appliqués, enseignement, dentelles et broderies.

Section des Arts appliqués : Cette section comportera en principe des œuvres d'art décoratif ou d'art appliqué et d'esprit moderne ; toutefois, les Comités locaux ont jugé nécessaire d'accepter des œuvres qui s'inspireront de modèles anciens d'un caractère nettement régional. Les œuvres admises comprendront :

Les dentelles et broderies conçues et exécutées dans la Région ; les pièces de céramique et de poterie ; la verrerie ; la sculpture, peinture, gravure, lithographie et dessins, sous réserve que les œuvres présentées reproduiront des sites, monuments ou types bretons ; les meubles et ustensiles ; l'imprimerie ; la ferronnerie d'art ; les étains ; la reliure et le cuir artistique. Une large place sera réservée aux ensembles mobiliers.

Section de l'Enseignement : Dans cette section seront compris le musée technique Leray ; les dessins, compositions et travaux des élèves et anciens élèves de l'école régionale des Beaux-Arts et de l'atelier-école de préapprentissage de Rennes.

Section de broderies et dentelles : Cette section est spécialement organisée par le Comité central de Paris.

Les quatre sections départementales du Comité régional des arts appliqués (Ille-et-Vilaine, Côtes-du-Nord, Morbihan et Finistère) seront chargées, en ce qui concerne leur département, d'examiner les œuvres des exposants et de décider de leur admission.

Les exposants devront s'adresser :

Pour l'Ille-et-Vilaine : à M. H. Machenaud, président de la commission, 16, route de Lorient, Rennes.

Pour les Côtes-du-Nord : à M. Bourgin, architecte départemental, Saint-Brieuc.

Pour le Morbihan : à M. Poulias, cours Chazelles, Lorient.

Pour le Finistère : à M. le chanoine Abgrall, aumônier de l'Hospice, Quimper.

Les exposants sont invités à venir, la veille de l'inauguration, procéder à la présentation définitive de leurs œuvres et au placement des cartels et des étiquettes qui pourront leur être fournies, sur leur demande, au bureau de l'exposition.

Les frais d'installations générales seront à la charge du Comité ; les installations particulières, y compris l'expédition des œuvres exposées à l'aller et au retour, seront effectuées par les soins et aux frais de chaque exposant ou des ensembliers, suivant accord pris entre les participants.

Les locaux réservés à l'exposition seront disponibles huit jours avant l'ouverture et, à partir de cette date, les exposants pourront procéder à leur installation.

Tous les exposants devront adresser, avant le 1er février 1922, une double notice destinée à l'enregistrement des œuvres et à l'impression du catalogue, donnant leurs nom, prénoms, lieu de naissance, l'indication sommaire des œuvres exposées avec, s'il y a lieu, celle des collaborateurs ou éditeurs.

Un droit d'exposition de 5 francs par mètre carré occupé sera perçu à l'ouverture de l'exposition, à titre de participation aux frais ; le minimum de perception pour chaque exposant sera de 5 francs.

Il sera perçu un droit de 5 % sur la vente des objets faite à l'exposition.

●

Expositions ouvertes ou annoncées :

Grand Palais. — Société des Artistes français. — 135e Salon du 30 avril au 30 juin. Dépôt des œuvres : *Peintures, dessins*, du 7 au 11 mars ; *sculpture, gravure en médailles*, 14 et 15 avril ; *architecture*, 3 et 4 avril ; *gravure et lithographie*, le 6 avril.

Grand-Palais. — Salon d'Hiver du 27 janvier au 27 février.

Galerie Devambez, — *La Cimaise* jusqu'au 28 janvier ; 1 au 17 février Maurice Chabas.

Pavillon de Marsan. — Exposition des Artistes décorateurs, du 25 février au 2 avril. Envoi des œuvres les 2, 3 et 4 février.

Musée Crillon, 8, rue Boissy-d'Anglas. — Exposition de l'Aide aux femmes de profession libérale, du 4 au 12 mars.

Musée Galliéra. — Exposition annuelle d'art décoratif jusqu'au 15 mars.

Galerie Povolozky, 13, rue Bonaparte. — Exposition Boris Grigorieff.

A. Le Goupy, 5, boulevard de la Madeleine. — Bretagne, peintures d'Emile Aubry. Sculptures de de Raymond Rivoire.

Galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze. — Du 27 janvier au 16 février, Société des Aquarellistes français ; du 31 janvier au 14 février : Morisset, Bernard, Harrisson, Bille ; du 25 au 28 février : Paul Thomas, F. Fargeot et Salkin.

Le Nouvel Essor, 40, rue des Saints-Pères. — Du 4 au 20 février *Noir et Blanc* (exposition de dessins).

Galerie Druet, 20, rue Royale. — Du 23 janvier au 3 février, G.-H. Sabbagh ; dessins et aquarelles de Henry de Waroquier ; du 6 au 17 février. 1er groupe ; du 20 février au 3 mars : J.-E. Zingg ; du 6 au 17 mars : Félix Vallotton.

Galerie Simonson 19, rue Caumartin. — Du 27 janvier au 10 février, Société internationale de la Peinture à l'eau ; du 14 au 28 février : la gravure originale en noir.

Galerie Joseph Billiet, 24, rue la Ville-l'Évêque. — Blanc et noir.

Chez Fast, rue Royale. — Exposition Doillon-Toulouse jusqu'au 30 janvier.

Nice. — La Société des Beaux-Arts à Nice organise son exposition annuelle au Musée Masséna, du 15 mars au 15 avril.

Nimes. — La Société des Amis des Arts de Nimes organise sa 15e exposition de peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs. Cette exposition aura lieu à la Galerie Jules Salles, à Nimes, du 29 avril au 31 mai inclus.

Les artistes désirant prendre part à cette manifestation d'Art régional devront demander le règlement à M. Gay, secrétaire de la Société, 11, rue Rivarol, Nimes.

●

Les Ventes

Il n'y a pas eu à proprement parler de grandes ventes pendant les dernières semaines, mais des œuvres de qualité ont cependant passé aux enchères. Un tableau d'Hubert Robert a été vendu isolément 11.000 fr. On a enfin liquidé la collection Beurdeley, continué les ventes Rigaud et Engel Gros. Il semble que ce dernier amateur ait eu dans tous les ordres des pièces remarquables. La série la moins notable était celle des dessins anciens. On y trouvait cependant de beaux spécimens de l'école allemande dont

un dessin à la gouache sur fond noir attribué au maître des jardins d'amour et adjugé 5.000 francs. Mais la collection d'estampes était incomparable. Elle comprenait en effet des pièces non seulement rares mais fort belles. Ainsi la *Joueuse de luth*, par Von Olmutz, a été poussée à 15.000 francs; les pièces de Meckenen ont également fourni des enchères élevées : 8.200 francs pour une *Lucrèce*, 4.500 pour le *Joueur d'Orgue*, 4.000 pour *Judith et Holopherne*. Les *Armoiries à la tête de mort*, d'Albert Dürer sur papier à la Couronne ont été vendues 14.000 francs; le *Paysage aux trois arbres* de Rembrandt, 18.100 francs, et la *Campagne du peseur d'or*, 15.000 francs.

Cependant, à la même vacation on payait plus cher encore *Les deux baisers*, par Debucourt, qu'un marchand faisait monter à 26.000 francs, la *Promenade publique* ne s'arrêtait qu'à 14.000 francs. Si agréables que soient ces pièces, il faut pourtant bien dire encore qu'elles ne sont dans l'art que des pages fort secondaires; mais la mode a ses engouements contre lesquels on ne peut que protester jusqu'au moment où le vent ayant tourné, tant de petites œuvres du XVIIIe siècle qu'on méprisait trop il y a cent ans seront à nouveau dédaignées. On sent fort bien que le goût des vrais amateurs est déjà ailleurs; que ceux qui forment de bons cabinets recherchent les gravures des plus hautes époques et abandonnent aux gens du monde les gentils coloriages du XVIIIe siècle.

Tandis que des gens modérément avertis se disputaient de jolis feuillets de ce siècle à la vente Le Breton. M. Duveen de Londres payait 142.000 francs un très joli groupe en ivoire du XIVe siècle français, représentant la Vierge. D'autres œuvres moins considérables des XVe au XVIe siècle faisaient de fort bons prix. Parmi les sculptures d'époque plus récente, deux bustes en terre cuite, par Caffieri étaient à retenir : l'un de *Pierre Corneille* adjugé 75.000 francs à M. Pauline, l'autre de *Molière*, adjugé 126.000 fr. C'étaient là de bons exemples de l'art expressif de ce maître.

De plus en plus fréquentes sont maintenant les ventes de collections assez hâtivement formées. Ainsi en allait-il pour celles de M. Marcel Guérin et de M. Louis Dimier. Le premier s'est spécialisé dans l'estampe moderne : il s'est fait le commentateur de Forain. Deux épreuves de *Victor Hugo* de trois quarts et de face par Rodin ont été payées ensemble 14.000 francs; un premier état du portrait de Degas par lui-même a fait 6.200 francs; le *Joseph Tourny*, 2.500. Après quoi viennent Corot, avec son *Clocher de Saint-Nicolas*, 2.750; Carrière avec son *Verlaine*, 2.500; Whistler avec un *Nocturne*, 3.200. La collection Dimier était consacrée aux dessins. On pouvait, de cet érudit qui a particulièrement étudié le XVIe siècle et les maîtres de Fontainebleau, attendre une réunion marquée d'un caractère particulier. Point. Pas le moindre portrait du XVIe siècle français. Primatice lui-même et le Rosso étaient à peine représentés au catalogue. Des Pillement adjugés 1.600 fr. chacun, un Loutherbourg vendu 810 francs, des croquis de Tiépolo, d'ailleurs récemment passés en vente avec la collection Orloff, n'avaient rien de très inattendu. Un beau paysage par Jean Both fit 285 francs; une tête de vieille par Cornélis Dusart, 960 francs, et une aquarelle un peu minutieuse par Frans Van Miéris, 1.280 francs. Parmi les modernes, M. Dimier nous révélait François Compte-Calix, mort il y a quarante ans et auteur d'assez jolis portraits à la mine de plomb. L'un d'eux a atteint 1.650 francs et un autre 1.350 francs.

TRISTAN LECLERE.

Livres et Revues

Histoire de l'Art *depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publiée sous la direction de M. ANDRÉ MICHEL.

TOME VI, **L'Art en Europe au XVIIe siècle.** Première Partie : *L'Art au temps du Bernin, de Poussin, Rubens, Rembrandt, Velasquez.* Paris, ARMAND COLIN (1921), in-8° grand jésus, 508 pages, 345 gravures, 6 planches hors texte.

La guerre et ses conséquences économiques ont interrompu pendant sept années l'édification de ce grand ouvrage où la critique de tous les pays reconnaît un monument de la science et du goût français. La reprise de l'œuvre collective que M. André Michel dirige avec une si haute et si sympathique autorité a été saluée avec joie par tous les fervents de l'art. Hélas, des pertes irréparables ont mis en

deuil l'équipe des premiers jours. Mais ceux qui continuent la tâche se sont montrés dignes des disparus. Et malgré les difficultés matérielles que rencontrent encore les travaux d'édition, le volume récemment publié, le onzième, ne le cède en rien aux précédents pour la présentation du texte, le nombre, la variété et la qualité des gravures.

Ce volume qui constitue la première partie du tome VI, ne pouvait manquer d'être du plus haut intérêt. Quels sujets d'étude que l'art italien au XVIIe siècle, au temps du cavalier Bernin, l'art Français au temps de Poussin et de Claude, avant l'entrée en scène de Lebrun, et les grandes écoles de peinture qui brillèrent à la même époque aux Pays-Bas et en Espagne : Rubens, Rembrandt et Vermeer, Vélasquez !

Le regretté Marcel Reymond, M. Pératé et M. André Michel se sont partagé le tableau de l'art italien en ce temps où Rome est encore la capitale artistique du monde « l'école officielle où l'Europe va apprendre la belle rhétorique et le grand style. »

M. Henry Lemonnier a présenté avec art un résumé substantiel de ses longues études sur l'architecture, la peinture et la gravure en France dans la première moitié du XVIIe siècle. Les excellents chapitres consacrés aux Pays-Bas et à l'Europe ont été écrits par MM. Paul Vitry, Louis Gillet et Pierre Paris.

●

L'Art Bouddhique, par Henri Focillon. Paris, Henri Laurens, 1921, in-8° (Collection *Art et Religion*), 162, pages, 24 planches.

Voici le premier volume d'une collection dont l'objet est de mettre en évidence les rapports qui unissent l'art et les diverses formes de la pensée religieuse. En quelques chapitres éloquents et d'un brillant lyrisme, M. Henri Focillon, professeur à l'Université et directeur des musées de Lyon, suit les progrès du Bouddhisme dans l'Inde, en Chine, au Japon. Il montre comment sa philosophie et ses rites se sont exprimés dans l'art de l'Extrême-Orient, comment ils ont créé certaines formules plastiques ou modifié celles que l'Asie avait reçues de la Grèce.

Watteau, par Louis Gillet. Paris, Plon (1921), in-8°, 246 pages.

Dans cet élégant petit livre, M. Louis Gillet a réuni quatre conférences qui ont été fort applaudies l'an dernier. Il n'a pas eu l'intention d'écrire une étude scientifique. Mais il a fait un récit attachant d'une vie trop brève et il a défini, avec finesse et avec force, cette intime et unique alliance de la poésie et de la vérité qui fait le génie de Watteau.

●

Traité de géométrie descriptive, par Jules Pillet, nouveau tirage, Paris, Albert Blanchard, 1921, in-4°, 270 pages illustrées de 557 figures.

Le maître regretté J.-J. Pillet, qui fut professeur à l'école des Beaux-Arts et inspecteur de l'enseignement du dessin, était renommé par la clarté de son enseignement. Ses traités de *perspective*, de *géométrie descriptive*, sont des ouvrages classiques bien connus des architectes et des ingénieurs. La réédition du *Traité de géométrie descriptive* s'imposait, puisqu'il est depuis longtemps introuvable en librairie.

●

Aventures du Capitaine Longoreille, par Georges Auriol. 175 vignettes de H. Avelot, Paris, Berger-Levrault, 1922, in-8°.

Ce sont les mémoires d'un lapin breton pour qui tout est nouveau et tout est merveille dans l'Univers. Etant breton, il est poète et il a autant de fantaisie, il conte avec autant de charme et dans une langue aussi savoureuse que Georges Auriol lui-même. J'ai donné ce livre à lire à plusieurs enfants. Ecrit pour eux, ils en seront les meilleurs juges. Mais j'ai pris, à le parcourir, « un plaisir extrême », et je connais peu de vignettes aussi spirituelles et qui résument tant de choses dans leur simple trait que celles d'Henri Avelot. Comme le texte, avec lequel elles s'accordent si bien, elles font rêver de voyages, de flâneries devant la mer et dans les landes. Sans dorure ni enluminure, voilà un livre colore et du meilleur goût.

L. D.

● ● ●

Ecole des arts du dessin, architecture, professorat, industrie. Préparation aux examens, voir n° de février 1910. Cours oraux ou à distance, 23, rue de Seine, Paris (6e).

On cherche artiste capable de diriger atelier d'art industriel. — Ecrire Robin, 6, place de la Madeleine.

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

Sur l'initiative de la chambre syndicale des Artistes Décorateurs modernes une réunion a eu lieu entre les présidents des chambres syndicales de l'ameublement et du bronze et les bases d'une entente entre les artistes et les industriels ont été adoptées. Nous publions ci-dessous un résumé de cette entente.

Jamais ne s'est mieux fait sentir l'opportunité d'une entente entre les artistes décorateurs et les industriels.

La renaissance des arts appliqués est aujourd'hui affirmée et nul ne songe à la nier. Le développement et les caractéristiques d'un art industriel moderne font plus que de forcer l'intérêt ; cet art s'impose.

La guerre et ses conséquences : le prix de la victoire, les difficultés de la paix, les lenteurs du relèvement économique font comprendre l'importance et le sens d'une tâche nouvelle.

Les artistes et les industriels sentent qu'il est de leur devoir et de leur intérêt communs de développer dans tous les domaines l'Ecole française d'Art décoratif moderne en continuant, selon nos vertus traditionnelles, à favoriser l'éclosion de notre goût et de notre originalité. Il apparaît à tous que, pour combattre la concurrence étrangère, le renouvellement des modèles de toute notre industrie artistique est une nécessité et que l'épanouissement total de l'art moderne est le seul moyen de conserver dans le monde le renom et les bénéfices dus à notre pays.

L'approche de l'exposition internationale des Arts décoratifs modernes de Paris, où l'art et l'industrie se trouveront côte à côte avec les productions étrangères, l'exposition de Munich de 1922, font une lutte opiniâtre et poussent à une préparation intense.

Devant les efforts de toutes sortes à accomplir, les industriels et les artistes sont attirés les uns vers les autres et éprouvent le besoin de s'unir. Loyalement, en toute confiance, ils avouent leurs erreurs et leurs désirs, afin d'éviter les unes et de servir les autres.

Les artistes reconnaissent que leurs rôles de novateurs et d'animateurs ne peuvent aboutir à la suprématie de l'art qu'ils créent et défendent, que si les industriels les aident de leurs moyens de production et d'écoulement, de leurs ressources financières et de leur compétence économique. Les industriels, abandonnant les formules d'un passé trop longtemps asservi, voient l'urgence de devenir des industriels et des éditeurs modernes et reconnaissent qu'ils ne peuvent l'être en toute sincérité qu'avec le concours des artistes.

Des manifestations récentes publiques et privées ont permis aux uns et aux autres de proclamer leur vœu d'une union, et d'une collaboration. Les visites-conférences du Salon d'Automne de 1920, de la Société des Artistes décorateurs de 1921, des visites particulières, des cérémonies officielles ont permis des échanges d'idées et des discussions cordiales sur les principes généraux d'une entente. Les artistes et les industriels ont appris à se connaître et à s'estimer. Le résultat de ces travaux d'approche a été consacré par la proclamation officielle faite par M. le Président de la chambre syndicale de l'ameublement, en accord avec M. le Président de la chambre syndicale du bronze que seule avait raison d'être et chance de succès une exposition d'art appliqué moderne à l'exclusion de tout pastiche des styles anciens.

En présence des volontés désormais communes des industriels et des artistes, il a semblé, à la Chambre syndicale des artistes décorateurs modernes, que le premier devoir de sa tâche était de convier les Chambres syndicales de l'ameublement et du bronze à travailler en plein accord à la réalisation des promesses et à confirmer les paroles par des actes.

La confiance que, dès sa naissance la chambre syndicale des artistes décorateurs modernes a rencontrée auprès de ses aînées lui a fait solliciter d'elles l'honneur d'une conférence pratique. Les vice-présidents de la chambre syndicale des artistes décorateurs sont allés personnellement inviter à cet effet les présidents des chambres syndicales de l'ameublement et du bronze à une réunion au siège social de la chambre syndicale des artistes décorateurs modernes au Pavillon de Marsan.

Après la confirmation de leurs volontés d'une

union et d'une collaboration faites en toute confiance et en toute conscience, des principes généraux ont été posés.

Ces principes interessent :

Les différentes manières de collaboration entre les industriels et les artistes, cession des modèles, droits de signatures et droits d'auteurs ;

La participation en commun aux expositions ; la propagande, l'éducation des industriels, marchands et vendeurs ; la reforme de l'enseignement dans les écoles professionnelles ; les rapports avec le public.

L'invention de modèles nouveaux, l'établissement de leur production, de leurs prix et de leur écoulement ; l'étude de modèles spéciaux et de modèles en série, la vente des œuvres, etc., etc.

La conférence a adoptée, à l'unanimité, ces principes fondamentaux, et elle a commencée à en étudier l'application pratique en détail.

●

Extrait des Statuts :

La Chambre syndicale groupera « pour la défense de leurs intérêts moraux et matériels tous artistes, artisans, dessinateurs et sculpteurs français, créateurs de modèles modernes qui, en toute sincérité et foi, ont prouvé par leurs œuvres, leurs paroles et leurs actes, leur attachement à la cause de la renaissance moderne. »

« Elle a pour objet :

1° De créer entre ses membres des relations de bonne confraternité ;

2° De former un centre d'action chargé de veiller à la défense des intérêts généraux de la corporation, d'en assurer le développement et la prospérité et, dans ce but, de se grouper, s'il y a lieu, avec tous autres syndicats pour la défense d'intérêts communs.

3° De créer tous organismes dont la création sera reconnue nécessaire ;

4° De donner son avis technique sur les litiges qui lui sont renvoyés par les tribunaux et de régler à l'amiable les contestations soumises à son arbitrage ;

5° Et, en général, de prendre toutes dispositions conformes à la loi du 21 mars 1884, modifiée par la loi du 12 mars 1920, sur l'extension de la capacité civile des syndicats professionnels. »

Il comprend 8 sections distinctes :

1° Arts des ensembles architecturaux ;

2° Arts du bois ;

3° Arts du métal ;

4° Arts du feu ;

5° Arts des tissus ;

6° Arts du papier et de la décoration plane ;

7° Arts précieux (bijouterie, orfèvrerie, joaillerie, bimbeloterie, tabletterie, maroquinerie) ;

8° Arts du livre, reliure ;

9° Théâtre, cinéma, fêtes publiques, couture et mode.

« Tous artistes, artisans, dessinateurs et sculpteurs français, créateurs de modèles modernes, peuvent être inscrits comme membres actifs du syndicat, à condition qu'ils en fassent la demande et n'aient été ni faillis, ni privés de leurs droits civils ; s'ils le devenaient après leur inscription, ils cesseraient immédiatement de faire partie du syndicat.

« Pourront, d'autre part, faire partie du syndicat, à titre de membres fondateurs, ceux qui, par leurs actes, leurs tendances, leurs situation, auront donné au syndicat des preuves de sympathie ou d'intérêt.

« Le titre de membre fondateur ne confère pas le droit de prendre part aux votes. »

Les dépenses du Syndicat sont couvertes par les cotisations payées par ses membres.

Un droit d'inscription de 10 francs sera versé par chaque adhérent au moment même de son inscription.

Tout membre actif paie une cotisation annuelle de 50 francs.

Le siège de la Chambre syndicale est au Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, Paris.

● ● ●

Albert Lévy, *Editeur-Gerant.* G. Kadar, Imp. Paris

Chronique

Notes et Informations

Pierre Roche. — Fernand Massignon, bien connu sous le pseudonyme de Pierre Roche, est mort subitement, dans son atelier de la rue Vaneau, le 19 janvier, à l'âge de soixante-six ans. Artiste ingénieux, esprit cultivé, il laisse une intéressante suite de médailles consacrées aux hommes et aux événements de la guerre. Il s'était, dans ces dernières années, attaché à la rénovation de la statuaire religieuse, dans la Bretagne dont il aimait si profondément les paysages et les traditions.

L'Enseignement du dessin. — Le Dr Paul Richer, membre de l'Institut, professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, vient d'être nommé inspecteur de l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges. Il succède au statuaire Alfred Lenoir mort le 27 juillet 1920.

L'Académie des Beaux-Arts a décerné à Mlle Heuvelmans, grand-prix de Rome de sculpture, qui vient de quitter la villa Médicis, le prix Veuve-Beulé de 1.500 francs, prix attribué au meilleur envoi de Rome de 1921.

Légion d'Honneur. — Parmi les nouveaux chevaliers nous sommes heureux de relever les noms de nos collaborateurs MM. Louis Hourticq, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole nationale des Beaux-Arts et Henri Clouzot, conservateur du musée Galliéra. M. Martin Sabon de qui la collection de photographies a rendu tant de services aux fervents de l'architecture et de la sculpture françaises du Moyen âge, M. Tonnier, architecte à Bordeaux, M. Lobel-Riche et Mme Lucas-Robiquet, artistes-peintres sont également créés chevaliers.

Le prix de la critique indépendante. — La Société des Gens de Lettres vient d'attribuer le prix de la critique indépendante (Fondation Frantz-Jourdain) à M. Alexandre Mercereau, pour sa monographie sur l'œuvre d'André Lhote.

Le droit de suite. — La Chambre a voté un projet de loi modifiant la loi du 20 mai 1920 établissant un droit au profit des artistes sur les ventes publiques d'objets d'art. Le tarif du droit de suite est ainsi fixé : 1 o/o de 50 francs jusqu'à 10.000 francs.

L'article 2 est complété par les dispositions suivantes : Il ne sera établi aucune déduction à la base pour le calcul du droit de suite lorsque le minimum a été atteint, et ce calcul du droit de suite sera établi, non par tranches distinctes, mais sur le total complet du prix et au taux applicable à la fraction la plus élevée de ce prix. Par conséquent, tout palier franchi par une œuvre donnera droit à ce que le décompte du droit de suite bénéficie, pour l'ensemble, du pourcentage dernier atteint. Le Sénat devra se prononcer avant l'application de cette loi.

Concours pour une affiche à l'occasion de la participation de l'Algérie à l'exposition coloniale de Marseille.

L'affiche symbolisera l'œuvre de la colonisation française en Algérie.

Art. 2. — Les maquettes seront du format des affiches des chemins de fer, grandeur d'exécution, sans limitation de couleurs, un espace suffisant sera réservé au bas de l'affiche pour l'inscription suivante : *L'Algérie à l'Exposition Coloniale de Marseille*.

Art. 3. — Les maquettes devront être déposées au Commissariat de l'Algérie, 10, rue des Pyramides à Paris avant le *28 février*, 5 heures du soir. Elles y seront reçues tous les jours sauf le dimanche, de 10 heures à 12 heures et de 15 heures à 17 heures.

Art. 4. — Les maquettes ne devront pas être signées, elles porteront une devise qui sera reproduite sur une enveloppe cachetée contenant le nom et l'adresse de l'artiste.

Art. 5 — Le nombre des prix est fixé à trois, savoir : Premier prix : 1.500 francs : deuxième et troisième : 1.000 francs.

Art. 6. — L'auteur de la maquette qui sera choisie pour l'exécution touchera en sus une somme de 1.000 francs.

Art. 7. — Le commissariat de l'Algérie se réserve le droit de choisir également et de faire exécuter toute maquette qui lui conviendrait parmi celles qui n'auraient pas été primées. Dans ce cas l'auteur de la maquette choisie recevrait seulement une somme de 1.000 francs.

Art. 8. — Les maquettes primées resteront la propriété du gouvernement général de l'Algérie.

Caractère professionnel du loyer de l'artiste — La commission arbitrale du IVe arrondissement vient de confirmer le « précédent juridique » établi par le tribunal arbitral du IXe arrondissement, déclarant professionnel le local occupé par l'artiste ou l'écrivain. M. Jules C..., artiste peintre, a obtenu la prorogation de cinq ans à laquelle il avait droit. Le Sénat étudie le texte définitif qui établira ce droit d'une façon incontestable.

Villes et Monuments

Un ami du château de Maisons. — Devant le château de Maisons-Laffitte, acquis par l'Etat en 1905, et converti en musée, un terrain vague descend en pente douce jusqu'à la Seine. Où sont les « parterres en broderies » de René de Longueil et du comte d'Artois, le sable fin que foula Voltaire ?... Mais, à tout prendre, cette pelouse lépreuse vaut mieux que des constructions disparates.

Elle assure à la hautaine façade construite par François Mansart le calme et l'isolement : elle peut, en des jours plus propices, redevenir un riant jardin. Aussi, la Commission des Monuments historiques a-t-elle décidé de la sauver.

Le terrain étant estimé 150.000 francs, la Commission a offert, pour l'acquérir, la moitié de cette somme et demandé à la commune un effort équivalent. Mais les ressources de la commune ne lui permettaient pas cet effort. Instruit de la situation, un généreux américain qui habite Maisons, M. Franz Jay-Gould, a avisé le maire, M. Duverdy, qu'il tenait à sa disposition les fonds nécessaires.

Le monument aux soldats de Verdun et à la victoire française. — En pleine guerre, à l'heure même où l'on se battait sous les murs de la ville, la municipalité de Verdun a pris l'initiative de commémorer par un monument la résistance héroïque de nos soldats. La réalisation de cette œuvre a été confiée à l'architecte Léon Chesnay et au sculpteur Jean-Boucher. Leurs maquettes sont actuellement exposées au Petit-Palais.

Le monument s'élèvera au cœur même de la cité, entre la rue Mayel et la place du maréchal Pétain, au terre-plein de laquelle il s'adossera. Cette rue Mayel, qui fut jadis une des voies les plus animées de Verdun, s'allonge maintenant entre des ruines. Ses maisons, en s'écroulant, ont découvert les murailles puissantes qui défendaient la vieille ville. En face de la rue du Saint-Esprit, un haut et large pan de cette muraille apparaît avec ses pierres noircies, patinées, qui ont défié les siècles et les sièges.

Utiliser ces restes symboliques était une admirable idée. En offrant à l'architecte et au sculpteur un

cadre émouvant, elle leur permet d'exécuter leur œuvre dans cet esprit de rigoureuse simplicité qui seul convient au programme grandiose mais redoutable qui leur est proposé.

Une entaille sera donc pratiquée dans le vieux mur et, des matériaux même de celui-ci, sera fait le socle de 13 mètres de largeur sur 15 mètres de hauteur que surmontera le groupe allégorique de M. Jean Boucher.

Ce socle, par sa base, reposera sur de grands emmarchements et deux escaliers le flanqueront. Mais, à droite et à gauche, subsistera la muraille qui semblera faire corps avec le monument.

On juge de la sobriété du plan : des lignes droites, des surfaces nues. Le groupe de M. Jean Boucher est conçu dans le même sentiment. Traité par larges plans, faisant bloc, il complètera la masse architecturale.

Une grande figure de Gaulois porte glaive en forme le centre, autour de laquelle se serrent, se soudent, inséparables, six poilus casqués, l'arme au pied, synthèse de la force unie qui barra la route aux barbares.

L'ensemble du monument atteindra une élévation totale de vingt-sept mètres, dépassant les maisons voisines et les terrasses de la ville haute, visible au loin des collines circulaires ou s'accomplirent d'inoubliables exploits.

L'intérieur du socle servira de vestibule à une crypte, creusée dans le rocher. Sous les six lettres du seul mot Verdun, entre deux épaisses colonnes, une porte y donne accès, semblable à l'entrée d'un tombeau. Et cette crypte est en effet une sorte de chapelle funéraire. Après une première salle rectangulaire aux deux extrémités de laquelle seront exposés les livres d'or portant les noms des défenseurs de Verdun, derrière une rampe massive, s'ouvrira, comme un sanctuaire, une seconde salle en contre-bas qui contiendra les cercueils des sept soldats inconnus confiés à la garde de la cité.

Maquette du Monument aux soldats de Verdun.

Architecte : Léon Chesnay.
Sculpteur : Jean Boucher

Le minimum d'ornements : quelques statues colossales de poilus, des guirlandes de laurier ; une demie obscurité ; seule, une ouverture pratiquée dans la voûte laisse filtrer un pâle éclairage.

En somme la conception du monument rappelle un peu celle des pyramides égyptiennes. Elle en a la majesté solennelle.

L'exécution coûtera plusieurs millions. Pour les réunir une souscription sera ouverte dans la France entière d'abord, puis dans le monde civilisé que sauva la victoire de Verdun.

R. C.

Les Musées

Au Musée du Louvre. — Grâce à un don récent de la Société des Amis du Louvre dont l'activité et la générosité ne se ralentit pas, nos collections nationales se sont enrichies d'un nouveau Poussin, les *Funérailles de Phocion*. On s'en réjouira d'autant plus que ce chef-d'œuvre, autrefois célèbre, était, depuis longtemps, considéré comme perdu. Conservé chez un habitant de l'île de Guernesey, il avait, jusqu'à ce jour, échappé à toutes les recherches des historiens de l'art. Les Amis du Louvre l'ont acquis d'un marchand de Londres. Il est dans un état de conservation excellent.

Quand et en quelles circonstances le tableau a-t-il été peint, quelle est sa place dans l'œuvre de Poussin ? — M. Paul Jamot, conservateur adjoint au Musée du Louvre, répond à ces questions dans une étude précise et attachante publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*.

La mort de Phocion, racontée par Plutarque, a inspiré à Poussin deux tableaux qu'il peignit à Rome en 1648 — l'année même du *Diogène* — pour son ami Cerisiers, riche négociant lyonnais et amateur d'art, qui avait un logis à Paris, rue St-Martin. Le sujet, écrit M. Jamot, c'est « l'ingratitude de la démocratie athénienne à l'égard d'un de ses plus nobles citoyens. Après une longue vie consacrée au service de la patrie, Phocion, âgé de plus de quatre-vingts ans, fut condamné à boire la ciguë ; la sentence ajoutait que son corps serait privé de sépulture. »

Dans une des toiles — celle qui vient d'entrer au Louvre — deux esclaves, dont le mouvement est d'une vérité admirable, emportent le cadavre, sur un brancard. A l'arrière-plan on voit des temples, au milieu de bouquets d'arbres, des maisons, une acropole : c'est Athènes, indifférente à la mort de son serviteur. La journée est radieuse ; des moutons paissent, un chariot passe, traîné par des bœufs, des groupes heureux s'attardent aux bords de l'Illysus, une foule en habits de fête s'avance vers la porte d'un temple. Certains coins du noble paysage ont la douceur d'un Corot. Le second tableau, aujourd'hui dans la collection de lord Derby, à Knowsley Hall, raconte comment une pauvre femme de Mégare, ayant découvert le corps abandonné de Phocion, le fit brûler et en recueillit les cendres « pour les garder pieusement jusqu'au jour où le peuple athénien reconnaitrait son injustice ».

Grande fut, au XVIIe siècle, la réputation des deux *Phocion*. Félibien les mentionne, Etienne Baudet les grave en 1684, le cavalier Bernin, à son voyage en France, les admire dans le cabinet de M. Cerisiers. Enfin, le *Phocion* du Louvre a été longuement et très minutieusement décrit par un grand écrivain : Fénelon l'a pris pour sujet d'un *Dialogue des Morts* (LII) dont les acteurs sont *Parrhasios* et *Poussin*.

De ce dialogue, détachons cette remarque que Fénelon prête judicieusement à Poussin : ... « Pour revenir à vous autres anciens, il y a sujet de croire que votre art, qui est du même goût que la sculpture, avait été poussé jusqu'à la même perfection et que vos tableaux égalaient les statues de Praxitèle, de Scopas et de Phidias ; mais enfin, il ne nous reste rien de vous et la comparaison n'est plus possible ; par là, vous êtes hors de toute atteinte, et vous nous tenez en respect. Ce qui est vrai, c'est que nous autres, peintres modernes, nous devons nos meilleurs ouvrages aux modèles antiques que nous avons étudiés dans les bas-reliefs. Ces bas-reliefs, quoiqu'ils appartiennent à la sculpture, font assez entendre avec quel goût on devait peindre dans ce temps-là. C'est une demi-peinture. »

●

A la vente de la succession du comte de Reiset, grâce au généreux concours de M. Maurice Fenaille, le Musée du Louvre s'est rendu acquéreur, au prix de 50.000 francs, d'une tapisserie d'un grand intérêt historique et d'une extrême rareté.

Cette pièce, qui mesure 6 m. 50 de long sur 3 m. 10 de hauteur représente la *Bataille de Jarnac* (13 mai 1569) dans laquelle les protestants, sous les ordres de Louis Ier de Bourbon, prince de Condé, et de Gaspard de Coligny, furent battus par les catholiques, commandés par le duc d'Anjou, plus tard Henri III.

Elle faisait partie d'une *Histoire de Henri III*, tenture composée de vingt-sept pièces, que Claude de La Pierre, maître tapissier de Paris, avait tissées, entre 1632 et 1637, par ordre du duc d'Epernon, favori de ce roi, dans un atelier qui dépendait du château de Cadillac.

Acquise par Louis XIV après la mort du duc d'Epernon, la tenture disparut du garde-meuble de la Couronne pendant la Terreur. La seule pièce qu'on en ait retrouvée est cette *Bataille de Jarnac* qui,

de la collection du baron Pichon, vendue en 1892, passa dans celle du comte de Reiset.

L'histoire de l'atelier de tapisseries de Cadillac a été racontée par M. Charles Braquehaye dans les publications des *Société des Beaux-Arts des Départements* (1884 et 1886) et dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1887 et 1892).

•

Devant l'impossibilité de les grouper en une seule salle, étant donné leurs dimensions, les célèbres tapisseries connues sous le nom de « Chasses de Maximilien » vont être exposées en deux séries. Une partie, qu'on installe déjà, ornera les salles de la collection Thiers. L'autre sera placée dans la salle des bronzes, au centre de l'aile de la Colonnade. Ces magnifiques tapisseries, furent tissées à Bruxelles dans la première moitié du XVIe siècle, d'après les esquisses de Bernard Van Orley.

Rappelons que la « Librairie Centrale des Beaux-Arts » en a édité des reproductions somptueuses en grand format in-folio. Un texte historique et descriptif, dû à M. Gaston Migeon, complète cet ouvrage, précieux pour tous ceux qui s'intéressent à l'art de la tapisserie.

•

M. Germain Bapst a légué au Musée du Louvre l'admirable buste de la princesse Mathilde par Carpeaux, et au Musée des arts décoratifs, « l'Amour blessé », du même artiste.

D'autre part, M. Auguste Tardieu, agent de change honoraire, a disposé, par testament, en faveur du Louvre, d'un beau portrait de Nicolas-Henri Tardieu, par Vanloo.

•

Au Musée de Reims. — M. Paul Jamot, conservateur adjoint du département de la peinture, au Louvre, vient d'acquérir en Belgique, pour le musée de Reims, une peinture des frères Le Nain qui, jusqu'ici, était demeurée inconnue. Elle représente *Vénus visitant Vulcain dans sa forge*. Conduite ou accompagnée par l'Amour, la déesse, qui est très humaine, s'avance vers le dieu forgeron. L'œuvre est conçue avec autant de réalisme que le tableau célèbre de Velasquez, où l'on voit Vulcain et ses compagnons interrompant leur dur travail devant l'enclume, à l'arrivée d'Apollon.

•

Au Musée de Saint-Quentin. — M. Fernand Israël qui, par sa conduite courageuse, au cours de l'occupation allemande, a grandement contribué à préserver les chefs-d'œuvre de La Tour, qu'abrite provisoirement le Louvre, vient d'être nommé, par le préfet de l'Aisne, conservateur du musée Lécuyer.

•

Les Expositions

Deuxième exposition organisée par la Société de la gravure sur bois originale (au Musée des Arts Décoratifs, du 5 janvier au 5 février).

La Société de la gravure sur bois originale a été fondée en 1911 par le délicat bibliophile Henri Beraldi, secondé par les graveurs Auguste Lepère et Pierre Gusman. Sa première manifestation publique date d'il y a dix ans. Elle réunissait alors, au Pavillon de Marsan, les œuvres de quarante-trois artistes. Au début de 1922, cent-vingt-quatre graveurs ont répondu avec entrain à l'appel de la Société. Ce chiffre suffirait à prouver la faveur croissante, la véritable renaissance de la gravure sur bois.

Sans doute cette renaissance est un peu tumultueuse. Trop nombreux sont les exposants qui se contentent d'improvisations brutales. La maladresse naturelle ou feinte est considérée comme une vertu. L'archaïsme sévit, Un certain système de hachures est à la mode et se retrouve un peu partout. On voit avec regret un artiste spirituel et des mieux doués,

comme M. Laboureur, se complaire dans une manière toute artificielle où apparaissent les effets de ce que M. Thiébaut-Sisson appelle « la forte leçon du cubisme ». Enfin les décorateurs du livre semblent trop croire que seuls les violents contrastes de noir et de blanc s'accordent avec la typographie. Mais, à tout prendre, l'exposition est très variée et très vivante. Elle a obtenu, auprès des amateurs, un franc succès ; elle le mérite.

Dans les limites étroites de cette chronique, nous ne pouvons que renvoyer à l'étude sur *le Beau Livre* que notre collaborateur Raymond Escholier a publiée dans *Art et Décoration*. Et c'est dans un ou plusieurs articles ultérieurs que seront loués, comme il convient, la science et la sensibilité d'un Jules Chadel, le beau métier d'un Achener, d'un Jacques Beltrand, d'un Henry Cheffer, d'un Perrichon, d'un Gusman, la robustesse d'un Migonney ou d'un Quillivic, sculpteur attiré par le bois de fil, l'originalité de bon aloi d'un Daragnès, d'un Drouart, d'un Siméon, d'un Vettiner, d'un Vergé-Sarrat...

Une section rétrospective en grande partie organisée et cataloguée par M. Jean Masson, rappelait l'admirable exemple des maîtres du XVe, du XVIe et du XVIIe siècles. Une salle était réservée aux initiateurs disparus de la nouvelle gravure sur bois, Auguste Lepère, Henri Paillard, Amédée Joyau. Dans une autre salle, l'imprimeur, éditeur et graveur Léon Pichon avait réuni, pour la délectation des bibliophiles, les plus belles pages sorties de ses presses.

●

Expositions ouvertes ou annoncées :

Société des Artistes français. — Grand-Palais. — 135e Salon, du 30 avril au 30 juin. — Dépôt des œuvres : *Peinture, Dessins*, du 7 au 11 mars ; *Sculpture, gravure en médailles*, les 14 et 15 avril ; *Architecture*, les 3 et 4 avril ; *Gravure* et *Lithographie*, le 6 avril.

Société Nationale des Beaux-Arts. — Grand-Palais. — Salon de 1922. — 27e Exposition, du 13 avril au 30 juin. — Envoi des œuvres. — *Peinture*, 3, 4, 16 et 25 mars ; *Sculpture*, 13, 20 et 27 mars ; *Gravure*, 3, 4, 16 et 25 mars ; *Architecture*, 20 et 27 mars ; *Arts décoratifs*, 20 et 25 mars.

L'exposition annuelle de l'Aide aux Femmes de Professions libérales aura lieu du 4 au 12 mars, 8, rue Boissy-d'Anglas, au musée Crillon. Adresser les envois de peinture, sculptures, art décoratif, le 1er mars de 10 heures à midi.

Le Salon des Humoristes aura lieu en mars et avril à la Galerie La Boëtie. Adresser les communications à M. Maurice Neumont, secrétaire général, 1, place du Calvaire.

Les Artistes Animaliers exposeront dans la Galerie de la Société des Antiquaires, rue de la Ville-l'Evêque, du 15 février au 15 mars.

Galerie La Boëtie, 64 *bis*, rue de la Boëtie. — XVIe Exposition annuelle de la Société des Peintres du Paris-Moderne du 4 au 28 février 1922.

Galerie Barbazanges, 109, faubourg St-Honoré. — Exposition d'art irlandais du 28 janvier au 27 février.

L'Atelier Primavera (fondé par le Printemps), présente, du 24 janvier au 24 février, Galerie Dru, 11, rue Montaigne (Rond-point des Champs-Elysées) les panneaux décoratifs de Mme Chauchet-Guilleré, la Comédie italienne de Claude-Lévy, les statuettes de bronze de Chassaing, les poteries de François, les céramiques de Mme Emmanuel-Sougez.

Galerie Druet, 20, rue Royale. — Du 6 au 27 février, 1er groupe. — Du 20 février au 3 mars, J.-E. Zingg. — Du 6 au 17 mars, F. Valloton. — Du 20 au 31 mars, Jules Flandrin.

Galerie Devambez, 43, Boulevard Malesherbes. — Du 28 au 9 mars : l'Araignée. — Du 13 mars au 30 mars : Exposition de l'abbé Cales.

Galerie Paul Rosenberg, 21, rue de la Boëtie. — Du 8 au 20 mars : Exposition, vente et tombola au bénéfice du peintre Iturrino. L'exposition comprendra des œuvres de ce peintre et celles offertes par ses camarades. Prix du billet : 10 francs.

Galerie Eug. Blot, 11, rue Richepanse. — Du 28 février au 15 mars : Exposition d'un groupe comprenant : MM. Jacques Blot, Eug. Corneau, Charles Guindet, Berthold Mahn, Jean Puy.

Le Nouvel Essor, 40, rue des Saint-Pères. — Du 4 février au 20 février : Noir et Blanc. Exposition de dessins.

Galerie Vildrac, 11, rue de Seine. — Du 20 février au 8 mars : Aquarelles de Vlaminck.

Galeries Simonson, 19, rue Caumartin. — Du 14 au 28 février : la Gravure originale en noir. — Du 3 au 16 mars : Atelier de feu Braquaval.

Galerie Hector Brame, 68, boulevard Malesherbes. — Du 30 janvier au 25 février : Dessins et eaux fortes de Edouard Chimot.

A Florence. — Florence organise pour cette année plusieurs expositions : une exposition du Livre, à laquelle seize nations ont déjà promis leur concours ; une exposition de la peinture du XVIe et du XVIIe siècles, qui aura lieu au Palais Pitti ; une exposition de la peinture contemporaine, sous la présidence de Sem Benelli. Ces expositions dureront d'avril à octobre.

•

Les Ventes

La vente de dessins anciens faite le 19 décembre dernier épuisait les collections Engel Gros. Elles ont produit une somme de plus de six millions. Les plus beaux de ces dessins étaient ceux des écoles allemande et suisse. M. D. Hendecourt a payé 5.200 francs un dessin à la gouache blanche sur papier teinté de noir attribué à un maître de l'école du Haut-Rhin, du XVe siècle, connu sous le nom de Maître des jardins d'amour. Un *Adam et Eve*, attribué à Hans Wechtlin a été adjugé 4.000 francs. Un *Temple de Poestum* donne à Thomas de Thonon, artiste français de la fin du XVIIIe siècle, mort en Russie en 1814, a été poussé par M. Paulme à 3.050 francs.

Mais les exemples comme celui donné par la collection Engel Gros tendent à devenir de moins en moins fréquents. Loin de venir en France, les œuvres d'art s'en vont à l'étranger. Les droits élevés, payés ici sur les ventes publiques en sont la principale cause. Et les difficultés douanières qui arrêtent toute importation n'empêchent cependant pas des œuvres très transportables, comme les dessins, de fuir au dehors. Si l'on n'y prend garde, le marché des dessins passera tout entier à l'étranger. Un ancien feuillet crayonné, de véritable qualité est déjà devenu chose très rare, sinon introuvable à Paris. Cependant, des collectionneurs parisiens, M. Rodrigue, par exemple, ont fait vendre leurs cartons à Amsterdam, et je retrouve dans une réunion qui doit être également dispersée à Amsterdam, à la Galerie De Vries, divers dessins que j'avais aperçus ici, tel un croquis donné à Guardi, un Terborch qui vient de la collection Valory, un Hendrik Van Clève, sans parler d'autres feuillets. Cette réunion comporte d'ailleurs diverses pièces de rare qualité, notamment un dessin de Pierre Breughel l'Ancien représentant un paysage animé de nombreux personnages.

En province même, des ventes intéressantes s'organisent. Une vacation faite à Rouen avec des tableaux provenant de la collection Depeaux n'a pas obtenu moins de succès que celle faite précédemment à Paris. Il y avait là quelques artistes locaux comme Fréchon dont un paysage a atteint 3.300 francs et une *Vue de Rouen* 1.600 francs, comme Pinchon dont le *Pré aux loups* a fait 2.000 francs, comme Joseph Delattre dont les *Bords de Seine* ont été adjugés 1.800 francs. Ce sont des prix un peu exceptionnels. Mais tout le reste s'est fort bien vendu. Ainsi *La Table servie*, d'Ottmann a réalisé 900 francs, prix supérieur à ceux atteints à l'Hôtel Drouot. Ici même, MM. Hubert et Marboutin ont dispersé quelques tableaux modernes la *Pointe St-Pierre à St-Tropez*, par Luce a fait 360 francs ; un *Coin de banlieue parisienne* par le même, a atteint 550 francs. On a donné 1.400 francs pour un *Moulin à vent* par Signac, 825 francs pour une *Fillette à l'ombre d'un marronnier* par Henri Martin, 430 francs pour le *Départ des barques de pêche* par Adler et enfin 5.000 francs pour des *Environs de Crozant* par Guillaumin. Quelques sculptures complétaient la collection. Un bronze de Bartholomé représentant une *Pleureuse inclinée* a été adjugé 250 francs, un buste de jeune homme par Puech est resté au même prix, une tête de femme par Segoffin a fait 270 francs et un étain de Charpentier, *Portrait de Pissaro*, 200 francs.

A côté de ces prix modestes, les prix sensationnels vont leur train. On parle de 50.000 dollars pour la vente amiable à Mrs Maria Bang d'un violon d'Amati qui porte les armes des rois de France et sur lequel Mozart aurait joué à Versailles devant Marie-Antoinette. Il fut conservé à la chapelle royale jusqu'en 1790 et disparut pendant la révolution. Ce violon construit au milieu du XVIe siècle est enrichi d'une décoration peinte qu'on dit être de Rubens. Sur ce point, je ne saurais avoir d'opinion.

Tristan Leclère.

Livres et Revues

De Poussin à Watteau ou les origines de l'Ecole parisienne de peinture, par Louis Hourticq. Paris, Hachette (1921), in-8°.

C'est un des moments les plus attachants de l'histoire de la peinture française et l'on pouvait croire qu'il était connu. La constitution de la doctrine académique, issue de l'exemple de Poussin et des théories cartésiennes, l'opposition entre cette doctrine et le réalisme flamand, le conflit des *poussinistes* et des *rubénistes*, des partisans du dessin et des partisans de la couleur, le triomphe de ces derniers à la fin du XVIIe siècle : tout cela avait maintes fois retenu l'attention des historiens de l'art.

Par la variété et l'originalité de son information, par ses analyses pénétrantes des idées et des œuvres, par son talent, M. Louis Hourticq a vraiment renouvelé le sujet.

Son livre est de ceux qui ne se résument pas, tant il est riche de substance. Une idée cependant en domine et en relie tous les chapitres, c'est que « de Poussin et de l'Académie date l'école française de peinture, l'école de Paris », école dont « les maîtres les plus lumineux... ont tous montré qu'ils ne plaçaient pas la peinture hors du monde de la rêverie ou de l'intelligence ».

Dans sa préface, M. Hourticq prend à partie, avec esprit, mais avec sévérité, Courajod contempteur de l'Académie. Et cela nous a valu, dans les *Débats*, un émouvant portrait de cet esprit généreux, par M. André Michel, un des hommes qui l'ont le mieux connu et qui étaient le mieux faits pour le comprendre.

●

Les Artistes Ecrivains, par P. Ratouis de Limay. — **L'Art Norvégien Contemporain,** par G. Vidalenc (Collection Art et Esthétique), Paris, Alcan, 1921, 2 vol. in-8°.

M. P. Ratouis de Limay s'est modestement effacé derrière les maîtres. Mais il fallait son goût et son savoir pour composer cette anthologie. Dans les écrits des grands artistes, depuis Léonard de Vinci et Michel Ange jusqu'à Delacroix et Théodore Rousseau, il a fait le plus heureux choix.

M. G. Vidalenc a étudié avec sympathie l'œuvre des Vigeland, des Gerhard Munthe, des Kristian Krogh, des Munch... Sans méconnaître tout ce que l'art norvégien du XIXe siècle doit aux légendes nationales, à la nature norvégienne, aux traditions de belle technique, maintenues par les artisans du pays, il montre comment les influences de l'Europe occidentale ont contribué au développement de cet art, audacieux, vivant et divers.

●

L'Art populaire en Alsace, par Adolphe Riff, Conservateur aux Musées de la Ville de Strasbourg. Compagnie alsacienne des Arts photomécaniques, A. et F. Kahn, 1921, in-4° 16 pages, 24 planches.

La plupart des objets reproduits dans ce recueil appartiennent au *Musée Alsacien* de Strasbourg, fondé en 1902. Dans les collections de ce musée très vivant, M. Adolphe Riff a choisi les pièces les plus typiques, les plus authentiques témoins d'un art savoureux qui disparaît malheureusement de jour en jour devant la grande production industrielle. En classant, avec respect, ces bons vieux meubles, robustes et d'une bonhomie souriante, ces poêles, ces poteries émaillées, ces grès, ces images et ces bijoux populaires, en racontant simplement leur histoire, qu'il connaît si bien, il s'est proposé un but que nous ne saurions trop louer. Il n'a pas songé seulement aux amis des choses passées, il a voulu offrir aux artistes et aux artisans des exemples à méditer et contribuer pour sa part au renouveau d'un art régional alsacien.

L. D.

● ● ●

Ecole des arts du dessin, enseignement oral ou par correspondance. Pour devenir architecte, professeur, dessinateur d'art. 23, rue de Seine, Paris (6e).

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

En vue de la réunion très prochaine d'une Assemblée Générale, le Conseil d'administration publie les noms des membres dont l'admission est actuellement ratifiée ; il fait appel à tous les artistes décorateurs qui n'ont pas encore adressé leur demande d'admission, en attirant leur attention sur l'intérêt qu'ils ont à se faire inscrire avant l'Assemblée générale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM.
Georges Bastard.
Léon Bouchet
Edgar Brandt.
Jules Coudyser.
Emile Decœur.
André Saglio (Drésa).
Maurice Dufrène.
Paul Follot.
Mathieu Gallerey.
André Groult.
Charles Hairon.

MM.
Léon Jallot.
Gustave Jaulmes.
Francis Jourdain.
René Kieffer.
André Mare.
Charles Plumet.
Henri Rapin.
Jacques Ruhlmann.
Pierre Selmersheim.
Louis Suë.

BUREAU

Président : MM. Ch. Plumet.
Trésorier : René Kieffer.
Vice-présidents M. Dufrène ; Paul Follot,
Secrétaire général : G. Bastard.
Secrétaire-adjoint : L. Bouchet.
Secrétaire administratif : Geo Lamothe, 4, rue Steffen (Asnières).

CONSEIL JURIDIQUE

Me Etienne Caen, avocat, 1, rue Ballu.
Me Vaunois, avocat, 177, faub. Saint-Honoré.
Me Julliard, avoué, 22, rue Chauchat.

1re SECTION

Arts des ensembles architecturaux et mobiliers.

M. Dufrène (Maurice), président, 22, rue Bayard.
MM. Bagge (Eric-Gustave), 15, rue de Grenelle.
Bardyère (Georges de), 21, rue de Richelieu (Ier).
Blondat (Max), 8, rue de Gutenberg (XVe).
MM. Bureau (Louis), 77, rue d'Amsterdam (VIIIe).
Chareau (Pierre), 54, rue Nollet (XVIIe).
Mme Chauchet-Guilleré (Charlotte), 13, rue Eugénie-Gérard, Vincennes.
MM. Dufet (Michel-André), 22, quai de Béthune.
Fabre (Auguste-Victor), 20, rue de Miromesnil.
Follot (Paul), 5, rue Schœlcher (XIVe).
Gaudissard (Emile), 14, rue de la Cure (XVIe).
Groult (André), 29-31, rue d'Anjou (VIIIe).
Guimard (Hector), 122, avenue Mozart (XVIe).
Herbst (René), 8, rue Boissy-d'Anglas (VIIIe).
Huguet (Bernard), 15, rue de Grenelle (VIIe).
Jourdain (Francis), 2, rue de Sèze (IXe).
Lahalle (Pierre), 83, rue de la Tombe-Issoire. (XIVe).
Lambert (Théodore), 7, rue Bonaparte (VIe).
Landry (Abel), 42, rue Jouffroy (XVIIe).
Levard (Georges), 83, rue de la Tombe-Issoire.
Maïer (Saps), 129, rue Michel-Ange (XVIe).
Mare (André), 116, Faubourg-Saint-Honoré (VIIIe).
Montagnac (Pierre-Paul), 13, rue Ernest-Renan (Saint-Ouen).
Nathan (Fernand), 112, boulevard de Courcelles.
Paul (Francis), 15, rue de Surène (VIIIe)
Prou (René-Lucien), 3, rue du Général-Lambert.
Rapin (Henri), 99, rue du Bac (VIIe).
Mme Renaudot (Lucie), 22, rue des Fossés-Saint-Jacques (Ve).
MM. Ruhlmann (Jacques), 27, rue de Lisbonne.
Sauvage (Henri), 26, rue Vavin (VIe).
Selmersheim (Pierre), 7, Villa du Roule (Neuilly-sur-Seine).
Sézille (Louis-Pierre), 10, rue Notre-Dame-de-Lorette (IXe).
Sorel (Louis-Eugène-Paul), à Stors, commune de l'Isle-Adam (Seine-et-Oise).
Steeg (Jules-Théodore), 39, boulevard de Port-Royal (XIIIe).
Suë (Louis), 116, faubourg Saint-Honoré. (VIIIe).

2e SECTION, *Arts du bois.*

M. Bouchet (Léon-Emile), président, 20, rue de Chaligny (XIIe).

MM. Gallerey (François-Mathieu), 2, rue de la Roquette (XIe).

Hairon (Charles), 28, av. du Parc-de-Mont-Souris (XIVe).

Jallot (Léon), 17, rue Sedaine à Paris (XIe).

Joubert (René), 15, rue Pétrarque (XVIe).

Majorelle (Louis), 6, rue du Vieil-Aitre, Nancy.

Malclès (Laurent), 83, rue de la Tombe-Issoire.

Moreau-Vauthier (Paul), 25, rue Gutenberg, Boulogne-sur-Seine.

Nowak (Georges-Ernest), 38, rue du Fg.-St-Antoine.

Selmersheim (Tony), 33, av. Charles-Floquet.

3e SECTION, *Arts du métal.*

M. Brandt (Edgar-William), président, 101, boulevard Murat (XVIe).

MM. Brégeaux (Jacques), 12, rue de Courcelles, Levallois (Seine).

Brindeau de Jarny (Paul-Louis), 34, boulevard de Clichy (XVIIIe).

Capon (Eugène), 67, rue du Ranelagh (XVIe).

Capon (Georges-Louis), 40, rue de l'Assomption (XVIe).

Dalbet (L.), 4 *bis*, rue Capron (XVIIIe).

Desvallières (Richard), Seine-Port (S.-et-M.).

Dunand (Jean), 72, rue Hallé (XIVe).

Grange (F.)

Nies (Michel), 98, avenue Félix-Faure (XVe).

Nies (Jules), 98, avenue Félix-Faure (XVe).

Schenck (Edouard), 9, rue Vergniaud (XIIIe).

Subes (Raymond-Henri), 9, rue St-Paul (IVe).

Szabo (Georges-Adalbert), 15, rue Emile-Dubois.

Yung (Pierre-Ernest), 71, rue Erlanger (XVIe).

4e SECTION, *Arts du feu.*

M. Decœur (Emile), président, 21, rue de Clamart, Fontenay-aux-Roses (Seine).

MM. Argy-Rousseau (Gabriel), 206, boulevard Péreire (XVIIe).

Bourgeot (Georges), 3, rue des Gobelins (XIIIe).

Chaumeil (Henri), 97, avenue d'Italie (XIIIe).

Chigot (Francis), 3, rue de la Courtine, Limoges.

Daum frères, verrerie de Nancy.

Decorchemont (François-Emile), 12, rue Ganneron (XVIIIe), et à Conches (Eure).

Goupy (Marcel), 30, rue de Clichy (IXe).

Gruber (Jacques), 111 *ter*, rue d'Alésia (XIVe).

Lachenal (Raoul), 102, avenue Victor-Hugo, Boulogne-sur-Seine.

Luce (Jean), 37, rue Saint-Georges (IXe).

Rumèbe (Fernand), 90, rue Jouffroy (XVIIe).

5e SECTION, *Art des tissus.*

MM. Coudyser (Jules), président, 85, rue du Bac.

Mlle Bertillon (Suzanne), 14, rue Visconti (VIe).

Mme Chabert-Dupont (Alice), 103, rue Erlanger, (XVIe),

Mlle Dagot (Louise), à Fontanges (Cantal).

Mme Gasset-Ousset (Jeanne-Marie-Hélène), 22, rue Peyras, Toulouse.

Mlle Haas (Lisette), 12 *bis*, rue Pergolèse (XVIe).

Mme Pangon (Marguerite), 64, rue La Boëtie.

Mlle Penault (Suzanne), la Roseraie par Eguzou (Indre).

M. Thomas (Auguste-Henri), 2, rue d'Arcueil.

Mlle Vergne (Berthe), 13, rue Girardon (XVIIIe).

6e SECTION, *Arts du papier et de la décoration plane.*

M. Jaulmes (Gustave-Louis), président, 115, rue Borghèse, Neuilly.

MM. André-Morisset, 5, rue Chasseloup-Laubat (XVe).

Camus (Jacques), 22, rue de Verneuil (VIIe).

Denis (Claudius), 4, Square Desnouettes (XVe).

Dobler (Henri), Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence.

Mme Heuches (Valentine), 10, rue Barthélemy.

MM. Jeanès (Jean-Ernest), 14, rue de la Cure (XVIe).

Karbowsky (Adrien), 13, rue d'Armaillé, (XVIIe).

Mme Lalique (Suzanne), 40, Cours Albert Ier.

MM. Maillaud (Fernand), 3, rue de l'Estrapade.

Stephany (Henry), 4, av. Ste-Marie, Le Vésinet S.-et-O.).

Vera (Paul), 61, rue de Rome (VIIIe).

Nous publierons dans le prochain *Bulletin* les noms des membres des 7e, 8e et 9e sections et la liste des nouveaux adhérents.

MM. les membres de la chambre syndicale sont invités à adresser au trésorier, le montant de leur droit d'inscription (soit 20 francs), exigible au moment de l'admission (art. 9 des statuts). — Il sera procédé ultérieurement au versement de la cotisation annuelle dont le montant doit être fixé par la prochaine assemblée générale. (Décision du Conseil d'administration du 25 novembre 1921).

Albert Lévy, *Editeur-Gerant.* G. Kadar, Imp. Paris

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
ALBERT LEVY, Editeur, 2, Rue de l'Échelle, Paris (1er)

VIENT DE PARAITRE :

MUSEE DU LOUVRE

LES TAPISSERIES
DES
CHASSES DE MAXIMILIEN

PAR

G. MIGEON
Conservateur des Objets d'Art au Musee du Louvre

Les douze tapisseries de Van Orley, consacrées aux "Chasses de Maximilien" constituent une série incomparable qui suffirait, à elle seule, à faire la gloire d'un musée.

Notre Louvre ne peut les exposer faute de place.... Il nous a paru du plus haut intérêt de profiter d'une exposition temporaire pour en faire des reproductions somptueuses, en grand format in-folio.

Chacune des douze tapisseries fait l'objet d'une planche double en héliogravure; deux planches en couleurs reproduisent des détails intéressants. Un texte historique et descriptif complète ce magnifique ouvrage que voudront posséder tous ceux qui s'intéressent à l'art de la tapisserie.

Un volume in-folio, en carton : **120** francs

Un prospectus sera envoyé sur demande

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
ALBERT LEVY, Editeur, 2, Rue de l'Échelle, Paris (1er)

VIENT DE PARAITRE :

MUSÉE DU LOUVRE

LA
COLLECTION CAMONDO
Meubles et Objets d'Art

Magnifique album petit in-folio, contenant 70 planches en héliogravure, avec des notices par

G. MIGEON — Conservateur des Objets d'Art au Musée du Louvre

et

C. DREYFUS — Attaché au Département des Objets d'Art au Musee du Louvre

Cet ouvrage, qui continue dignement la série de ceux que nous avons consacrés à "La Collection Dutuit", "La Collection Wallace", "Le Mobilier français au Musée du Louvre", etc., s'adresse non seulement aux **amateurs** et aux **collectionneurs** désireux de posséder dans leur bibliothèque d'impeccables reproductions des chefs-d'œuvre de nos musées, mais également aux **artistes**, aux **décorateurs**, aux **industriels** à qui de bons documents, surtout sur le meuble du XVIIIe siècle, sont nécessaires.

Prix, en carton : **250** francs

Un prospectus, avec planche spécimen, est envoyé sur demande

EN SOUSCRIPTION :

LA CÉRAMIQUE

DANS

L'ART D'EXTRÊME-ORIENT

par

HENRI RIVIÈRE

RECUEIL DE CENT PLANCHES EN COULEURS

Reproduisant les plus belles pièces originales choisies dans les Musées et les Collections privées françaises et étrangères

Préface de Charles VIGNIER

La Céramique dans l'Art d'Extrême-Orient formera 2 volumes in-folio, comprenant 100 planches en couleurs remontées en passe-partout sur papier teinté; texte, préface et notices imprimés sur Hollande en noir et rouge : chaque volume renfermé dans un élégant carton.

L'ouvrage tiré à 300 exemplaires paraîtra en 4 livraisons et sera terminé en 1921.

Prix, en Souscription : 2.000 francs

payables par 500 francs à la remise de chaque livraison

ON NE SOUSCRIT QU'A L'OUVRAGE COMPLET

En cours de publication, le prix pourra être augmenté

N.-B. — *Le premier ouvrage de cette série, LA CÉRAMIQUE DANS L'ART MUSULMAN, paru en 1913 et épuisé, a une valeur actuelle d'environ 4 fois le prix de souscription.*

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

2, Rue de l'Échelle, PARIS (1er Arr.)

Chronique

• • •

Notes et Informations

Léon-Alexandre Heuzey. — A quatre-vingt-six ans, le doyen des hellénistes et des orientalistes français corrigeait encore les épreuves d'une *Histoire du costume antique*, où l'on retrouvera, revues et complétées, des leçons restées fameuses. Né à Rouen en 1831, il s'est éteint le 7 février, chargé d'ans, de travaux et d'honneurs. C'est à l'étude des antiquités grecques qu'il s'était d'abord voué. Mais, après les découvertes d'Ernest de Sarzec dans la région du golfe Persique, la civilisation plus lointaine de la Chaldée l'attira. Ses nombreux rapports et mémoires sur des missions et des fouilles, ses savants catalogues, l'ont classé parmi les érudits les plus éminents de son temps. Conservateur au Musée du Louvre de 1870 à 1908, il y créa le département des antiquités orientales. Il était membre de l'Académie des Inscriptions depuis 1874 et de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1885 ; il avait été fait grand-croix de la Légion d'Honneur en 1921.

Citons parmi les principaux ouvrages de Léon Heuzey : *Le Mont Olympe et l'Acarnanie* (1860, in-fol.) ; *Mission Archéologique de Macédoine* (1876, in-fol.) ; *Les Origines Orientales de l'art* (1891-1915, in-4°) *Restitution de la Stèle des Vautours* (1909, in-fol.) ; *Découvertes en Chaldée d'Ernest de Sarzec* (1884, 1912. 2 vol. in-fol,) ; *Nouvelles feuilles de Tello* (1910-1914, in-fol.).

•

Paul Durand-Ruel est mort au début de février dans sa quatre-vingt onzième année. Nous tenons à rendre hommage aux rares vertus de ce grand amateur et marchand, qui sut défendre et soutenir l'art qu'il aimait contre l'indifférence ou l'hostilité du public. Son action désintéressée contribua grandement au triomphe des Millet, des Renoir, des Claude Monet et à celui d'autres gloires désormais incontestées.

L'Art à l'Ecole. — Un congrès organisé par cette société se tiendra à Paris de 20 au 23 avril, et comprendra 3 sections :

1° Orientation professionnelle ;

2° Enseignement technique ;

3° Education artistique.

S'adresser pour tous renseignements à M. Léon Riotor, secrétaire général, 26, quai de Béthune, IV°.

•

Fédération Régionaliste de Bretagne (unvaniez arvor). — *Concours des sections pour 1922.* — Section des Beaux-Arts (*Concours réglementaire*), — 1° *Broderie*, — Broderie à fils tirés ou au point de croix passé en blanc ou en couleurs, avec franges pour décorer la nappe qui enveloppe le pain et recouvre la table d'une ferme bretonne.

2° *Ebénisterie.* — La gaine d'une horloge en bois du pays, sculpté et orné d'une marqueterie.

5° *Ciselure.* — Un cadran d'horloge et son balancier en cuivre ou en acier ciselé ou gravé.

4° *Ferronnerie.* — Une serrure et un marteau de porte pour hôtel particulier (fer forgé ou fer et cuivre).

Une enseigne pour un marchand de volailles et de gibiers.

Une grille pour niche en pierre Renaissance, abritant une Vierge (70 cm. par 60 cm.).

5° *Bijouterie.* — Boutons de manchettes, broches, épingle de cravate.

6° Projet de décoration d'un *ensemble mobilier* moderne conçu sur les données de l'art celto-breton : salle à manger de préférence (meubles, rideaux, tapis et accessoires).

7° *Concours de composition décorative.* — Projet

d'art décoratif celto-breton. — Ce projet sera conçu en vue de l'exécution d'une sculpture sur bois (panneau de meuble), ou d'une broderie de couleur (chemin de table, dessus de coussin, dessus de buffet).

Pour tous renseignements s'adresser au président de la section, M. l'abbé Bossard, Le Clozel, par Bruz (I.-et-V.).

•

La Commission artistique du Comité France-Amérique, présidée par M. François Carnot a adopté les propositions d'achat de reproductions d'œuvres d'art français, destinées au Musée de Montréal, au Canada. Elle a, de plus, prié son président de constituer pour le même musée, avec l'aide d'une sous-commission, une vitrine contenant un choix d'œuvres caractéristiques de l'art décoratif français moderne. Plusieurs achats ont été faits dans cette intention au Salon des artistes décorateurs : des céramiques de Decœur, Lachenal, Massoul et Simmen, des verreries de Lalique, Decorchemont et Goupy, des vases de bronze de Dunand, une pièce d'orfèvrerie de Puiforcat, des sculptures de Le Bourgeois, une boîte de Bastard.

Enfin la commission a approuvé à l'unanimité deux projets de bas-reliefs composés par le sculpteur Paul Niclausse. Ces bas-reliefs doivent être incrustés dans le socle d'un monument qui commémorera l'ouverture du canal de Panama. Les projets ont été envoyés, pour approbation définitive, au Comité France-Amérique de Panama.

•

Nos archives photographiques. — Les importantes séries de clichés et de films appartenant à l'Administration des Beaux-Arts étaient exploitées, jusqu'au 1er janvier dernier, par le Service photographique des Beaux-Arts. Cet organisme ayant été privé de son caractère officiel, l'Administration des Beaux-Arts, s'inspirant du désir exprimé par le Parlement, a décidé de donner son aide matérielle et morale à la constitution d'une société anonyme, au capital de 100.000 francs, représenté par des actions nominatives de 500 francs. Cette société qui prendra pour titre « Les Archives photographiques d'Art et d'Histoire », sera chargée d'exploiter et de compléter les collections déjà réunies, afin de constituer pour la France un inventaire général photographique des richesses d'art, analogue à ceux qui existent à l'étranger.

Les souscriptions sont reçues au ministère des Beaux-Arts (bureau des Monuments historiques), 3, rue de Valois, et les versements représentant le montant des actions souscrites doivent être opérés à la Banque de France (bureau des Comptes directs), 1, rue Baillif.

•

Les Expositions

Exposition de 1924. — Plusieurs manifestations importantes ont été provoquées en ces dernières semaines par la préparation de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs modernes.

La Commission consultative de l'Exposition s'est réunie le 4 février au Ministère du Commerce, sous la présidence de M. Fernand David, sénateur, ancien ministre, commissaire général de l'Exposition. Après avoir rappelé l'objet, le programme, l'intérêt supérieur de la grande manifestation de 1924, M. Fernand David a fait connaitre l'accord intervenu entre l'Exposition des Arts Décoratifs et l'Exposition coloniale au sujet des terrains demandés à la Ville de Paris : l'esplanade des Invalides, les quais et berges de la Seine, entre la Concorde et le pont des Invalides, le pont Alexandre-III, le Grand-Palais, y compris les surfaces de raccordement avec les quais.

M. Fernand David a indiqué ensuite dans quelles conditions devait s'élaborer la combinaison financière actuellement à l'étude ; puis il a procédé à l'installation du président de la Commission, M. Bokanowski, qui a fait adopter, à l'unanimité, le projet de *Règlement* et le projet de *Classification générale* de l'Exposition.

La Société l'**Art de France** a réuni le 11 février, plus de cinq cents artistes, industriels, critiques et amateurs, dans un banquet que présidait M. Edouard Herriot, président de la Société, assisté de M. Fernand David et de M. François Carnot, président de l'Union Centrale des Arts décoratifs et de la Fédération des Sociétés françaises d'art. Naturellement le banquet n'était qu'un prétexte à un échange d'idées et à des déclarations utiles. Successivement M. Frantz Jourdain, M. Goumain, président de la chambre syndicale de l'ameublement, M. Fernand David, M. François Carnot ont pris la parole, rappelant la nécessité de l'union et de la discipline, le caractère économique autant qu'esthétique de la bataille qu'il nous faut livrer, la nécessité d'un programme délibérément moderne. Enfin, dans un discours brillant de traits d'esprit et d'une éloquence persuasive, M. Edouard Herriot, aux applaudissements de tous, a développé ces deux points : l'art doit être de son pays ; il doit être de son temps. Et M. Herriot a eu cette heureuse formule ; « le beau n'est pas plus coûteux à réaliser que le laid. »

La même Société l'**Art de France** a inauguré avec succès ses séances de *présentations d'œuvres et de modèles d'art décoratif*. La prochaine séance aura lieu le vendredi, 24 mars, à 5 heures, au Palais des Fêtes, 199, rue Saint-Martin. C'est un ingénieux moyen de liaison entre les artistes et les industriels.

La **Fédération des Sociétés Françaises d'art** pour le développement de l'art appliqué a organisé, au Conservatoire des Arts et Métiers, 292, rue St-Martin, une série de **Conférences** où sont particulièrement convoqués les membres des chambres syndicales de toutes les industries qui participeront à l'Exposition de 1924. L'objet de ces conférences est de définir certains principes essentiels, d'en assurer la diffusion et de favoriser l'accord d'aspirations indispensable au succès de l'œuvre commune.

Dans une conférence préliminaire, riche de substance et fortement ordonnée, M. Yvanhoé Rambosson, secrétaire de la Fédération, a exposé les idées qui doivent présider à la coordination de toutes les bonnes volontés. Le second conférencier était notre collaborateur Henri Clouzot, conservateur du Musée Galliéra. Il a été tracé un excellent tableau de l'évolution des Arts appliqués, de 1830 à nos jours, rappelé les raisons de certains échecs, indiqué la voie à suivre.

Six conférences doivent encore avoir lieu : *Le samedi 18 mars*, à 14 heures : « La collaboration nouvelle de l'Etat, des associations et groupements corporatifs » par M. Paul Steck, inspecteur général des arts appliqués.

Le samedi 1er avril, à 14 heures : « Les arts du logis et la vie contemporaine » par M. Eugène Belville, membre du Comité du syndicat de la presse artistique.

Le samedi 8 avril, à 14 heures : « Simplicité et Faux luxe » par M. Léon Deshairs, rédacteur en chef d'*Art et Décoration*.

Le samedi 29 avril, à 14 heures : « L'Art appliqué dans ses relations avec l'architecture » par M. Marcel Magne, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers.

Le samedi 6 mai, à 14 heures : « Les Arts et les métiers régionaux français » par M. Charles Brun, délégué général de la fédération régionaliste française.

Le samedi 20 mai, à 14 heures : « L'Union nécessaire des artistes, des industriels et des commerçants » par M. Gabriel Henriot, conservateur de la bibliothèque Forney.

Notre distingué confrère Pascal Forthuny a ouvert, dans l'*Amour de l'Art* une enquête sur cette question : Doit-on inviter les Allemands à participer à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes ?

— A notre avis, *oui*, ne serait-ce que pour les deux raisons suivantes :

Nous avons intérêt à connaître tous nos concurrents et surtout ceux-là. D'autre part, écartés de l'Exposition, les Allemands triompheraient. Ils ne manqueraient pas de proclamer que nous redoutons leur voisinage, que, sur le terrain de l'art décoratif, d'avance nous nous avouons vaincus.

Mais la publication de cette enquête était-elle bien opportune ? Comme l'on dit fort sagement MM. Frantz Jourdain, Raymond Kœchlin et Louis Bonnier, c'est au Gouvernement qu'il appartient de trancher la question.

●

L'Exposition des Artistes Décorateurs au Grand Palais. — La Société des Artistes Décorateurs, dont le XIIe Salon bat son plein en ce moment au Pavillon de Marsan, s'est résolue à faire cette année une seconde manifestation au Grand Palais des Champs-Elysées, pendant la durée du Salon de la Société des *Artistes Français* qui lui offre gracieusement l'hospitalité, en lui laissant l'autonomie complète dont elle jouissait sous les auspices de l'*Union Centrale des Arts Décoratifs*.

La Société dont les ambitions se sont accrues et dont les expositions sont de plus en plus à l'étroit dans l'hospitalière maison de la rue de Rivoli, n'a garde d'oublier ce qu'elle doit à celle-ci : l'*Union*

Centrale l'abrite libéralement depuis 1906 et, si les décorateurs ont apporté des éléments de jeunesse et de vie, un peu turbulente et incohérente parfois, qui ont animé et vivifié, tout en les encombrant légèrement, les salles solennelles du Musée des Arts Décoratifs, le renom de celui-ci et sa merveilleuse situation en plein Paris les ont largement servis.

Toutefois, à la veille de l'Exposition internationale de 1924, les Décorateurs éprouvent le besoin d'amplifier leurs efforts, d'accueillir plus de bonnes volontés, de se manifester aux yeux d'un public plus large encore. Les *Artistes Français* leur offrent de la place et des facilités de toute sorte, en leur laissant leur liberté. Ils ont accepté, décidés à rester solidairement unis, quelles que soient leurs origines ou leurs attaches. Ni le *Salon d'Automne* ni la *Société Nationale*, où beaucoup ont exposé ou exposent encore, ne pourront leur en garder rigueur. Les Décorateurs savent ce qu'ils doivent à l'une et à l'autre Société qui ont, jadis, à l'heure où il y avait du mérite à le faire, accueilli leurs débuts, mais qui ne peuvent dans le moment présent, leur offrir ce qui leur manque : la possibilité d'une Exposition largement présentée et en pleine saison parisienne.

Il est à souhaiter que l'expérience (car, pour cette année, ce n'est guère que cela) réussisse. Elle sera profitable à tout le monde et servira spécialement la préparation de l'Exposition de 1924. Mais si, par hasard, elle n'avait pas le succès escompté, ou si de trop graves incompatibilités d'humeur se révélaient, ce ne sont pas après tout des nœuds éternels qui s'apprêtent, et la rupture avec le Pavillon de Marsan n'est pas consommée. Restant unis, les décorateurs trouveront toujours le moyen, ici, ou là, de manifester leur vitalité et leur activité nécessaire.

PAUL VITRY.

●

Exposition régionale des arts appliqués à Rennes. — Le Comité régional des arts appliqués de Rennes organise dans cette ville, du 16 au 30 avril 1922 sous le patronage de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, une *Exposition Régionale* des Arts appliqués.

Cette exposition a pour but de mettre en valeur les progrès réalisés par les industries d'art bretonnes, soit qu'elles s'orientent dans le sens de l'art décoratif moderne, soit qu'elles s'inspirent des caractères traditionnalistes bretons.

Le mobilier et l'ameublement seront représentés par des maisons de Rennes, de Lorient, d'Auray, de Landerneau ; la céramique et la poterie par des maisons de Quimper ; la sculpture, la peinture, l'architecture, la gravure, par des artistes de la région ; l'imprimerie par les deux grands établissements de Rennes ; les dentelles et broderies par les spécialistes de Rennes, Vitré, Lorient, Quimper, Quimperlé, Pont-Labbé, etc...

Le Comité central technique des Arts appliqués, dans un but de propagande artistique et technique, présentera, dans une section spéciale, un ensemble de dentelles et broderies modernes d'origines diverses.

L'Ecole régionale des Beaux-Arts exposera une sélection de travaux scolaires de ses élèves et de ses anciens élèves.

Elle présentera, en outre, des œuvres actuelles de ses anciens élèves parmi lesquels elle est fière de pouvoir compter les sculpteurs Jean Boucher, Nicot, Beaufils, Pierre Lenoir, Renaud, Guérin, Doré, Bourget et les peintres J.-J. Lemordant, Roger, Fougerat, Méheut, Ronsin, Giraud ; le miniaturiste Guérin, etc...

Pendant la durée de l'exposition, le Comité régional organise du 16 au 22 avril, d'accord avec le Comité Central technique des Arts appliqués, une *session normale des Arts appliqués* comportant des conférences sur l'ameublement, les dentelles, les travaux des Comités d'Art appliqué, et l'enseignement de l'art dans les Ecoles.

Cette session qui jusqu'ici, se tenait à Paris, aura lieu cette année à Rennes, en raison de l'exposition.

Elle sera présidée par M. Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts, qui également inaugurera l'exposition.

Enfin l'Association amicale de l'Enseignement des Beaux-Arts, profitera de cette circonstance pour tenir une Assemblée générale à Rennes, le lundi 17 avril.

●

Expositions ouvertes ou annoncées :

Au Musée Galliera. — Le jury permanent de Galliera a décidé de consacrer son exposition spécialisée du printemps 1922 à la « dentelle » et à la « broderie » modernes dans le vêtement et l'ameublement. Des toilettes créées par la grande couture parisienne seront présentées sur des mannequins avec un accompagnement de petits meubles, de tentures et de coussins, de façon à les placer dans l'atmosphère de l'appartement. Les envois seront reçus au Musée Galliera, 10, avenue Pierre-Ier-de-Serbie, du 20 au 25 avril inclusivement.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. — Au Grand Palais, 27e exposition du 13 avril au 30 juin.

Société des artistes français. — Grand Palais, 135e Salon du 30 avril au 30 juin.

Chambre syndicale de la Curiosité, rue de la Ville-l'Evêque. — Du 14 mars au 20 avril, cent ans de peinture française. Organisée par MM. Jacques-E. Blanche et André Lhote, secondés par un groupe d'amateurs, elle comprendra des œuvres caractéristiques des peintres du siècle, compris entre 1820 et 1920, d'Ingres à l'Ecole contemporaine. Le produit de l'exposition servira à constituer un fonds d'achat de peintures françaises pour le musée de Strasbourg. Le but étant à la fois artistique et patriotique, l'on ne saurait douter du succès.

Galerie Druet, 20, rue Royale. — Du 20 au 31 mars, Jules Flandrin ; du 3 au 14 avril, 3e groupe.

Galerie Simonson, 19, rue Caumartin. — Du 20 au 31 mars, dessins de William Fel.

Galerie G. Petit, 8, rue de Sèze. — Du 16 au 31 mars : d'Espagnat, G. Pierre, Made Moisset ; du 1er au 15 avril : Léon Broquet, Gilbert Galland, Ligeron.

Galerie Devambez, 43, boul. Malesherbes. — Du 13 au 30 mars, exposition de l'abbé Calès et « Croquis, esquisses ».

Galerie Dru, 11, rue Montaigne. — Du 20 mars au 10 avril, peintures de Charles Guérin, céramiques de Massoul,

•

Les Ventes

M. Kélékian, l'antiquaire parisien, a fait vendre à New-York, les 30 et 31 janvier dernier, un certain nombre de tableaux français modernes. La réunion comprenait non seulement des œuvres des maîtres impressionnistes comme une nature morte de Cézanne adjugée 21.000 dollars, c'est-à-dire environ 250.000 francs, le dollar valant alors 11 francs 60, mais encore quelques toiles d'artistes contemporains. Elles ont été fort bien vendues : un paysage par André Derain a fait 1.300 dollars ; un autre, par Picasso 2.000 dollars ; une *Rue*, par Utrillo, 300 dollars ; un portrait de femme, par Henri-Matisse, 1.125 dollars ; le musée de Détroit a acheté de ce dernier peintre *la fenêtre*, pour 2.500 dollars. C'est le prix mis par le Metropolitan Museum pour *la Modiste*, de Degas. *Deux Danseuses*, du même maître, avaient été adjugées 2.600 dollars. M. Durand Ruel a acheté quelques-unes de ces toiles : *Un paysage à l'Estaque*, par Cézanne, pour 12.300 dollars ; *Tannhauser*, par Renoir, pour 7.000 dollars ; le musée de New-York a acquis pour 2.700 dollars une marine de Courbet ; le *Portrait de Van Gogh*, par lui-même, est resté au musée de Détroit pour 4.200 dollars. Voici quelques autres prix : une *Maternité*, par Gauguin, 7.000 dollars ; une *Jeune femme dans son cabinet de toilette*, par Seurat, 5.200 dollars ; le *Portrait de Mme Gallimard*, par Renoir, 1.200 dollars ; *Chelsea Girl*, par Whistler, 7.000 dollars.

Une autre vente comportant exclusivement des œuvres modernes a été faite à l'Hôtel Drouot le 4 février par Me Bellier et M. Max Bine. Les prix obtenus sont à noter, observation faite pourtant qu'il s'agissait là de pièces soutenues par les vendeurs et sans doute plus d'une fois rachetées par eux. Ainsi en alla-t-il vraisemblablement pour un Bonnard, *le Nègre Constantin* adjugé 3.500 francs ; des Kisling firent de 300 à 400 francs ; des Vlaminck de 800 à 1.000 francs ; des Dufy de 500 à 700 francs. Deux des bonnes pièces de cet ensemble furent très réellement vendues à des prix assez avantageux : une nature morte de Dufresne représentant des choux pour 850 francs, et de *Vieilles maisons à Clamart*, par Durey, pour 300 francs ; encore qu'exécutée sous l'influence de Cézanne, cette toile peut faire considérer son auteur comme un des mieux doués de la dernière génération et l'un des plus sérieux. Une excellente *Vue de Montmartre*, de dessin précis et précieux, de coloris fin et juste, représentait Utrillo. Elle a fait 2.105 francs. Une nature morte par Mme Suzanne Valadon a été poussée jusqu'à 3.000 fr. ; *L'Hiver à Munich*, par Friesz, jusqu'à 5.800 francs ; un portrait de jeune homme, par Modigliani, jusqu'à 7.000 francs, et une *Vue de Notre-Dame*, par Henri-Matisse, jusqu'à 4.600 francs : il s'agissait là

d'une œuvre néo-impressionniste de l'artiste; elle fut sans doute exécutée vers 1900, au moment où le peintre, avec beaucoup d'indépendance d'ailleurs, mettait à profit les théories de Signac.

Parmi les tableaux anciens, il faut signaler ceux qui provenaient de Mlle Lepailleur et du comte de Reiset. Mlle Lepailleur, morte en 1907, était la petite-nièce de Marguerite Gérard et d'Honoré Fragonard. De Marguerite Gérard, elle avait conservé quelques jolies pièces : *La Leçon de peinture* qui fut adjugée 7.400 francs; *la Jeune Mère*, 5.500 et *la Baigneuse*, 3.650. Elle ne possédait plus rien d'Honoré Fragonard, mais seulement un portrait de femme assise, par Théophile Fragonard, vendu 1.400 francs. Dans la collection du comte de Reiset se trouvaient quelques bonnes toiles : un portrait du Caravage, par lui-même, vendu 2.300 francs; un portrait de femme, par Danloux, vendu 6.100 francs, et deux petites toiles de Van der Meulen vendues 15.000 francs. Deux portraits aux trois crayons par Dumonstier furent adjugés 2.650 francs et le Louvre fit pour 1.250 francs l'acquisition d'un portrait de jeune femme attribué à Pourbus.

TRISTAN LECLÈRE.

Livres et Revues

Les Peintres Français Nouveaux. — N° 8 : Maurice Utrillo, par FRANCIS CARCO ; n° 9 : Marie Laurencin, par ROGER ALLARD ; n° 11 : A. Dunoyer de Segonzac, par RENÉ JEAN. Paris, édition de la *Nouvelle Revue Française*, 1921 et 1922. 3 vol., in-8°.

Cette collection s'accroît régulièrement, sous l'intelligente direction de M. Roger Allard. On connaît le programme : peu de texte : beaucoup d'images. Malheureusement les peintres français nouveaux nous touchent plus souvent par des raffinements de couleur que par la beauté de leur dessin. Dans les reproductions en simili-gravure, des tableaux de Mme Marie Laurencin, que reste-t-il du charme étrange qu'analyse subtilement M. Roger Allard? Les œuvres inégales de Maurice Utrillo sont plus solides. M. Francis Carco trace un portrait émouvant du peintre des murs lépreux, des masures de Montmartre, des mélancoliques banlieues. M. René Jean célèbre sur le mode lyrique Dunoyer de Segonzac et cite cette « opinion » très juste de M. Roger Allard : « Autant » les dessins de Segonzac « le montrent agile à saisir l'indice des mouvements et des formes, autant sa peinture atteste la volonté de traduire la qualité profonde de la matière, le mystère du monde végétal, son épaisseur et sa densité, et l'animalité superbe du corps humain ».

La Peinture Anglaise, par JOHN CHARPENTIER (Bibliothèque internationale de critique). Paris, *La Renaissance du Livre* (1922), in-18 Jésus, 180 p.

Tardive fut, en Angleterre, l'éclosion d'une école de peinture originale. Mais cette école reflète parfaitement le génie complexe du peuple anglais : intelligence pratique, amour naïf des arbres et des eaux, idéalisme mystique.

M. John Charpentier analyse finement ces contrastes et présente un tableau clair et bien ordonné de l'évolution de la peinture anglaise, depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Pages d'art chrétien, par ABEL FAVRE, nouvelle édition, illustrée de quatre cent-cinq gravures. Paris, *Bonne Presse* (1920), in-8°, 634 pages.

Ce livre, écrit à l'intention des artistes et des étudiants ecclésiastiques, intéressera certainement aussi le grand public, selon le vœu de l'auteur. Il donne sous une forme vivante et attachante, l'état actuel des connaissances sur la « préparation romane », la « floraison gothique », l'iconographie chrétienne, la peinture religieuse... Et si M. Abel Favre comprend si bien et fait si bien comprendre le passé, c'est sans doute parcequ'il l'étudie en artiste autant qu'en archéologue et qu'il n'est pas indifférent aux manifestations présentes de l'art chrétien. Depuis les premiers essais romans jusqu'à Puvis, Maurice Denis et Desvallières, il suit, avec une intelligente ferveur le développement et les renouvellements d'une longue et admirable tradition.

L. D.

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

LISTE DES MEMBRES *(suite)*

7e SECTION, *Arts précieux.*

M. Bastard (Georges), président, 16, rue Sainte-Cécile.

MM. Bablet (Paul), rue Mornay, 5, (IVe).

Barboteaux (Georges), 29, rue Notre-Dame-de-Nazareth.

Daurat (Maurice), 97, rue de Rome.

Dubret (Henri), 1, rue d'Hauteville.

Lelièvre (Eugène), 12, rue Debelleyme (IIIe).

Miault (Henry), 48, Bd. Malesherbes (VIIIe).

Puiforcat (Jean), 27, rue Théry (XVIe).

Templier (Raymond), 3, place des Victoires (Ier).

8e SECTION, *Arts du livre.*

M. Kieffer (René), président, 18, rue Séguier.

MM. Bruyer (Georges), 84, av. Péreire, Asnières.

Durand (Emile), 18, rue Séguier (VIe).

Mlle de Félice (Marguerite), 96, av. des Ternes.

Mlle Germaine (Louise-Denise), 14, rue Séguier (VIe).

M.M. Hermann-Paul, La Tour de Villebon à Villebon (Seine-et-Oise).

Legrain (Pierre), 9, rue du Val-de-Grâce (Ve).

Pichon (Léon-Jean), 5, rue Christine.

Quint (Jean-Paul), 91, avenue d'Orléans (XIVe).

Roubille (Auguste), 11, avenue des Tilleuls (XVIIIe).

Mlle Roussy (Suzanne), 38, quai Henri-IV.

M. Vetbiner (Jean-Baptiste), 129, chemin Roustaing, Talence (Gironde).

9e SECTION

Théâtre, cinéma, fêtes publiques, costumes, couture et mode.

M. Saglio (André), président, 23, rue Oudinot.

MM. Bach (Marcel), 7, rue Allain-Chartier (XVe).

Mouveau (Georges-René), 23, rue Michel-Ange.

Nouvelles adhésions.

1re SECTION

M. Dervaux (Adolphe), 22, rue de Dunkerque (Xe).

4e SECTION

M. Serré (Georges), 2, rue des Fontaines, à Sèvres.

5e SECTION

Mlle Rivet (Marie-Louise), 228, rue de Charenton (XIIe).

6e SECTION

M. Delpard (Gaston), 25, boulevard Poissonnière (IIe).

Résumé des Procès-verbaux.

7 juillet 1921. — Assemblée générale. — Approbation des statuts élaborés par un Comité provisoire. — Election des présidents de section. — Election des membres du Conseil d'Administration.

7 juillet 1921. — Réunion du Conseil d'Administration, au siège social, Pavillon de Marsan. — Nomination du bureau.

12 juillet 1921. — Conseil d'Administration. Constitution des sections. — Mise au point et épreuves des statuts.

19 juillet 1921. — Réunion des présidents des Chambres syndicales de l'Ameublement, du Bronze et des Artistes décorateurs modernes.

Les principes généraux de collaboration ont été posés et adoptés à l'unanimité.

Ces principes intéressent :

Les différentes manières de collaboration entre les industriels et les artistes : cession des modèles, droits de signature et droits d'auteur.

La participation en commun aux expositions, la propagande, l'éducation des industriels, marchands et vendeurs, la réforme de l'enseignement dans les

écoles professionnelles, les rapports avec le public.

L'invention de modèles nouveaux, l'établissement de leur production, de leur prix et de leur écoulement, l'étude des modèles spéciaux et des modèles en série, la vente des œuvres, etc., etc.

26 *juillet* 1921. — Conseil d'Administration. Avis de la constitution de la Chambre syndicale à M. le Ministre des Beaux-Arts, aux grandes Sociétés Artistiques, aux Chambres syndicales. — Rapport de M. Maurice Dufrêne sur la réunion du 19 juillet 1921.

14 *juillet* 1921. — Conseil d'Administration. Demande d'inscription de la Chambre syndicale sur la liste des syndicats agréés par le Tribunal de commerce. — Projet d'un Bulletin de la Chambre syndicale. — Communication de M. Paul Follot, aux présidents de section, d'une note de revendications à compléter et à étudier par eux, nomination d'une Commission pour la rédaction d'un cahier de revendications à présenter à M. le Directeur des Beaux-Arts.

— Vœu pour l'application de l'art moderne à la décoration et à l'ameublement des ministères et administrations publiques.

21 *octobre* 1921. — Conseil dAdministration. Propagande au Salon d'Automne. — Communication à la Presse. — Etude d'un bulletin.

28 *octobre* 1921. — Conseil d'Administration. Nomination d'une Commission de règlement intérieur.

4 *novembre* 1921. — Conseil d'Administration. Dépôt du mémoire des revendications par les présidents de section.

11 *novembre* 1921. — Conseil d'Administration. Examen des listes d'adhérents. — Rédaction d'un « appel aux décorateurs ».

16 *novembre* 1921. — Conseil d'Administration. Désignation d'un délégué à la Fédération des Sociétés d'Art. — Appel aux artistes par lettre personnelle des présidents de section.

25 *novembre* 1921. — Conseil d'Administration. Admission de nouveaux membres. — Compte rendu des présidents de section sur le résultat de leur propagande. — Suspension du recouvrement des cotisations.

16 *décembre* 1921. — Conseil d'Administration. Admission de nouveaux membres. — Comptes rendus des présidents de section. — Décision pour la reprise des pourparlers avec les présidents des Chambres syndicales de l'Ameublement et du bronze. — Compte rendu de M. Follot délégué à la Fédération des Sociétés d'Art. — Communications à propos de l'exposition internationale des Arts décoratifs en 1924.

30 *décembre* 1921. — Conseil d'Administration. Admission de nouveaux membres. — Communication de documents officiels concernant la mise en adjudication de fournitures d'ameublement pour le Ministère de la Marine, avec exclusion de « tout style moderne ». — Admission de la Chambre syndicale sur la liste des syndicats professionnels agréés par le Tribunal de Commerce. — Etude des questions à discuter avec les présidents des Chambres syndicales de l'Ameublement, etc., etc.

6 *janvier* 1922. — Conseil d'Administration. Création du *Bulletin de la Chambre syndicale*. — Communication d'un numéro de la revue l'*Architecture* dénaturant la tendance et les réalisations de l'art décoratif moderne : transmis à la section contentieuse. — Invitation à une conférence des huit présidents des Chambres syndicales.

13 *janvier* 1922. — Conseil d'Administration. Admission de nouveaux membres. — Règlement intérieur : discussion sur les droits des membres inscrits dans diverses sections.

Le Conseil adresse l'expression de sa reconnaissance à M. Albert Lévy, éditeur, pour l'hospitalité gracieuse qu'il offre au *Bulletin* dans la revue *Art et Décoration*.

25 *janvier* 1922. — Conseil d'Administration. Réponse aux lettres des présidents des Chambres syndicales. — Fixation de la date de la prochaine Assemblée générale. — Communication d'un numéro du journal *Les Loisirs :* reproduction d'œuvres d'art, publiées sous un nom faux ; refus de rectification. — Etude des questions à poser aux présidents des Chambres syndicales.

1er *février* 1922. — Conseil d'Administration. Admission de nouveaux membres. — Ajournement de la réunion des présidents de Chambres syndicales.

8 *février* 1922. — Conseil d'Administration, Admission de nouveaux membres. — Mémoire sur la suppression de la taxe de luxe pour les Œuvres des Artistes décorateurs.

22 *février* 1922. — Conseil d'Administration. Etude des questions à présenter aux présidents des Chambres syndicales. — Communication d'un appel du Comité de secours aux enfants russes,

8 *mars* 1922. — Conseil d'Administration. Admission de nouveaux membres. — Préparation de l'Assemblée générale. — Lecture du Règlement de l'Exposition de 1924 et des classifications.

Pour l'envoi des cotisations au trésorier, voir *Bulletin* n° 2 (février).

Albert Lévy, *Editeur-Gerant.* G. Kadar, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Eugène Dété, l'un des doyens de l'art xylographique, vient de mourir à l'âge de 74 ans ; il fut élève de Smeeton et collabora au *Monde illustré* au bon temps de la belle gravure, avec Lepère, Vierge et Morin ; il était président de la Société des graveurs sur bois.

•

Le monument aux morts de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. — L'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts avait ouvert une souscription pour l'érection d'un monument à ses anciens élèves tombés au champ d'honneur qui sont au nombre de 443. Cette souscription n'ayant pas donné la somme attendue, la Direction de l'Ecole a organisé une manifestation artistique qui permit de recueillir les fonds nécessaires à la réalisation de ce projet. Un appel adressé aux artistes peintres, graveurs, sculpteurs, architectes des différentes sociétés a réuni déjà un grand nombre d'œuvres ; ces œuvres feront l'objet d'une tombola, pour laquelle il est offert 400 billets à 100 francs le billet, qui sera tirée vers la fin d'avril.

•

Les Amis de la Manufacture de Tapisserie de Beauvais. — La Société des Amis de la Manufacture Nationale de Tapisserie de Beauvais a décerné cette année plus de 5.000 francs de prix pour encourager l'art de la tapisserie. Elle s'est intéressée pour 10.000 francs à la restauration et à la transformation du jardin de la Manufacture, qui sera entièrement achevé au cours de 1922.

A la dernière Assemblée générale, le Comité a décidé de se rendre dorénavant dans les cinq Salons (Artistes Français, Société Nationale, Indépendants, Salon d'Automne, Artistes Décorateurs), et d'y noter les envois de *cartons de tapisserie* qui y seront faits. Les artistes seront invités à exposer leurs œuvres, sous les auspices de la Société, chaque année au mois de décembre, au Pavillon de Marsan.

A cette occasion, le Comité choisira un artiste auquel il commandera, soit une pièce de mobilier, soit une tapisserie murale à exécuter par la Manufacture.

Les artistes sont priés d'attirer l'attention du Comité sur les œuvres qu'ils exposeront, en écrivant au secrétariat général de la Société, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 28, rue du Mont-Thabor, Paris (1er).

•

Chambre syndicale des fabricants de bronzes. — La Chambre syndicale des fabricants de bronzes organise des concours de sculpture décorative moderne, dont l'exposition aura lieu au Musée des Arts décoratifs (Pavillon de Marsan), du 22 au 30 novembre 1922.

Prix pouvant être obtenus *sans limite d'âge*.

Concours Gagneau.

Prix de 1922 : 600 francs.

Une pendule destinée à être placée sur un meuble, une console ou une cheminée de chambre à coucher, salon ou boudoir, et être d'une richesse moyenne.

Concours Levillain.

Prix de 1916, *non attribué :* 150 francs.

Prix de 1922 : 150 francs.

Une applique à l'électricité pour fond de lit.

Concours Didier.

1° Prix réservés aux artistes âgés de *moins de 34 ans.*

Prix de 1916, *non attribué.*

1er prix : 500 francs.

2e — 200 francs.

2° prix réservés aux artistes âgés de *moins de 28 ans.*

Prix de 1920 *non attribué :* 500 francs.

Prix de 1921 *non attribué :* 500 francs.

Prix de 1922 :

1er prix : 500 francs.

2e — 200 francs.

Ces deux concours étant libres aucun programme n'est imposé.

Les concurrents doivent présenter des dessins, pour l'admission aux Concours définitifs, et demander au plus tôt le programme des concours au secrétaire administratif de la chambre syndicale des fabricants de bronze, 8, rue Saint-Claude.

●

Société d'encouragement à l'art et à l'industrie. — Le 14e Concours annuel pour l'attribution de primes d'encouragement et de plaquettes à des artistes ayant exposé au *Salon de la Société des Artistes Décorateurs, vient d'être jugé :*

Les candidats devaient être français, avoir exposé un ou plusieurs objets d'un usage pratique, un ensemble de mobilier ou de décoration intérieure.

Les récompenses ont été attribuées comme suit :

Première prime : 300 francs et une *plaquette de bronze argenté :* M. Emile Legrain (Reliures).

Deuxième prime : 200 francs et une *plaquette en bronze :* M. Georges Beal (pièces d'orfévrerie).

Troisièmes primes ex-æquo de 100 francs et *plaquettes en bronze :* MM. Philippe Genet et Lucien Michon (en collaboration), (Meubles de Salon).

M. Claudius Linossier (Vases, coupes, plaques décoratives et cuvette en métal).

M. Edouard Billiet (Tissus).

M. Marcel Baude (Carton pour un panneau décoratif en mosaïque d'émaux, dessus de guéridon en filet).

René Dunaime (bronzes).

Quatrièmes primes : ex-æquo de 50 francs et *plaquettes en bronze :* M. Gustave Poitvin (bouchon de radiateur, statuettes).

Mlles Colette et Germaine Repelin (en collaboration), (Tapis de laine).

Plaquettes spéciales à des industriels :

1° *Argent :* M. Louis Vuitton (Garniture de toilette).

2° *Bronze :* M. Georges Bernard (objets en matières diverses, pendulettes).

Concours de broderies et dentelles. — A l'occasion de l'exposition du *Décor du Tissu* organisée à la Foire-Exposition de Bourges en juin 1922 par l'Association des anciens Elèves de l'école d'Art de Bourges, ce groupement artistique, désirant encourager les travaux originaux de broderies, dentelles, filet, etc., met au concours :

1° Une pièce de lingerie : Bonnet du matin ou d'intérieur ;

2° Une pièce d'ameublement : Store d'appartement.

Ce concours est ouvert à toutes personnes habitant la région qui comprend : Berry, Nivernais, Bourbonnais, Marche, Poitou, Touraine, Orléanais et Blésois.

Toutes techniques monochromes ou polychromes (une ou plusieurs dans la même pièce) sont admises ; cependant l'emploi exclusif de la broderie anglaise ne le sera pas.

Les dessins modèles pourront être joints aux exécutions.

Ne seront primées que les pièces de modèle original.

Plusieurs prix formant un total de 400 francs pour le Bonnet, 500 francs pour le Store seront attribués.

Dernier délai de réception des œuvres : 20 juin 1922. — Pour tous renseignements, s'adresser au Président, 34, avenue de la Gare, Bourges.

●

Concours pour un panneau-réclame. — La Maison Christofle et Cie ouvre un concours pour l'exécution d'un petit panneau-réclame illustré, mesurant 30 cm. sur 20 cm. environ et destiné à être reproduit en lithographie-monochrome ou par un procédé photo-mécanique.

Ce panneau devra comporter les inscriptions suivantes :

ORFÈVRERIE ET COUVERTS CHRISTOFLE

EXIGER LA MARQUE DE FABRIQUE ET LE NOM CHRISTOFLE EN TOUTES LETTRES.

ainsi qu'une reproduction de la marque de fabrique.

Une prime de 1.000 fr. et une de 500 fr., seront attribuées aux projets classés premier et deuxième et qui resteront la propriété de la Maison Christofle.

Quel que soit le résultat du concours, ces primes seront distribuées. Toutefois si aucun projet n'est adopté pour l'exécution, le montant total de ces primes pourra être partagé proportionnellement entre concurrents jugés de valeur à peu près égale.

Les projets devront être remis à la Maison Christofle, 56, rue de Bondy (Paris Xe), avant le 15 mai.

L'Art et le fisc. — La loi du 25 juin 1920 « portant création de nouvelles ressources fiscales », plus abondantes qu'ingénieuses, compromet, en quelques-uns de ses articles, les intérêts de notre art national.

De ces atteintes la plus apparente et qui souleva le plus de protestations est la taxe de 6 p. 100 sur les recettes brutes des Salons et Expositions. Les Sociétés artistiques, comme la Société des Artistes français, la Société Nationale du Salon d'Automne, celui des Indépendants et celui des Artistes décorateurs, pour ne citer que les plus importants, dont les frais généraux ont triplé ou quadruplé depuis la guerre, alors que le prix des entrées n'a fait que doubler et ne peut être raisonnablement augmenté, n'équilibrent plus dès lors leur budget qu'à grand'-peine. Cette charge supplémentaire, d'un produit d'ailleurs infime pour le Trésor, risque de contraindre la plupart d'entre elles à fermer leurs portes dans un délai plus ou moins court.

Devant cette éventualité dont il est inutile de souligner les conséquences déplorables, M. Marcel Plaisant avait, dès novembre dernier, déposé une proposition de loi réclamant des Chambres une exonération totale en faveur des expositions artistiques.

A l'appui de la demande, il prenait acte d'un paragraphe de l'article 93 exemptant de la taxe les œuvres de bienfaisance et de secours mutuels et démontrait que l'entr'aide confraternelle était un des buts principaux des Sociétés d'artistes.

Mais cela encore donnait matière à discussion. D'accord avec lui et avec M. Henry Simon, du Tarn, M. Jean Locquin élargissant la question et en simplifiant à la fois les termes dans une nouvelle proposition de loi qui vient d'être soumise à la commission des finances, s'est attaché surtout à faire ressortir l'illogisme révoltant, s'il n'était presque risible, des dispositions actuelles qui assimilent les Salons aux « dioramas, phonographes, orchestres mécaniques, musées de cire, séances de prestidigitation, d'hypnotisme, cirque, ménageries et tous autres spectacles, attractions, exhibitions, jeux, etc. » Il en a signalé véhémentement les pernicieux effets qui menacent la « diffusion nécessaire des créations de l'art contemporain », argumentant de ce fait que les grandes expositions restent, pour la majorité des artistes, le moyen le plus efficace de faire connaître leurs œuvres au public.

Mais il ne s'en est pas tenu là. Cette même loi du 25 juin 1920 présente d'autres dangers qui pour être moins directs n'en sont pas moins réels. L'article 72 complété par le décret du 26 juin de la même année, frappe d'un impôt de 10 p. 100 les importations de « peintures, aquarelles pastels, dessins et sculpture originale », ainsi que de « curiosités, antiquités, éditions d'art, reliures d'art, tapisseries anciennes ou modernes en laine ou en soie tissées au métier ou à la main, tapis d'Orient, tapis de la Savonnerie, verrerie d'art, vitraux en tous genres, faïences et porcelaines d'art, bronzes d'art, ferronnerie et serrurerie d'art. »

Ce pourcentage est perçu non seulement sur les objets expédiés de l'étranger, mais encore ceux qui viennent des colonies; ajouté aux frais d'emballage et d'expédition il rend presque impossible pour les budgets modestes les envois destinés aux expositions de la métropole.

Les trois députés demandent donc qu'en soient exemptes les importations d'œuvres d'art expédiées par les auteurs eux-mêmes, s'ils sont de nationalité française.

Enfin la taxe de luxe, comme aussi les droits de mutations par décès grèvent lourdement les acquisitions d'œuvres d'art par les départements et les villes pour leurs musées. Ces collectivités, dont les ressources sont toujours fort limitées en matière artistique, ne peuvent qu'hésiter devant la dîme à payer dans les transactions et leur zèle s'en trouve considérablement ralenti. Quant aux legs dont parfois les gratifient de généreux mécènes, elles ne sont en droit d'en bénéficier qu'en versant entre les mains du fisc des sommes qui atteignent facilement la moitié de leur valeur. Aussi la funeste loi fiscale du 25 juin 1920, en mettant des entraves à l'accroissement des collections publiques, rançonne-t-elle, à vrai dire, le goût français.

Et c'est pourquoi dans les deux cas précités, l'exemption est encore proposée.

R. C.

●

A propos du Cabinet du docteur Caligari. — La mise en scène, ou mieux, la composition cinégraphique est bien, dans l'exécution d'un film, ce qui semble avoir particulièrement préoccupé, jusqu'à ce jour les cinégraphistes. C'est qu'elle soulève des problèmes d'une importance considérable pour l'avenir du cinéma. La présentation du film allemand « expressionniste » : *Le Cabinet du docteur Caligari* n'a pas été sans exciter critiques et cinégraphistes. Les peintres mêmes exultent. Ils espèrent volontiers qu'enfin, grâce à cet exemple, on va s'adresser désormais à eux pour les « décors » des films de demain, comme on s'est adressé à eux pour les décors de la scène. Ils ont tort de garder tant d'espoir. Ils se prépareraient de terribles désillusions morales et même, n'étant que préparés insuffisamment à la technique cinégraphique, qu'il reste d'ailleurs à beaucoup perfectionner, ils se prépareraient aussi bien de terribles désillusions artistiques.

Le Cabinet du Docteur Caligari.

Parler du décor c'est un peu ressusciter une vieille querelle : c'est dresser les uns en face des autres, ceux qui, confondant souvent l'exact avec le vrai, prétendent que l'art, à l'écran, doit emprunter tous ses éléments d'expression à la réalité seule, sans aucune idée d'interprétation, et ceux qui soutiennent qu'il s'agit exclusivement de suggérer pour créer l'émotion esthétique. Si le théâtre a ses conventions nécessaires — la faillite du théâtre libre l'a prouvé — le cinéma n'en a pas moins les siennes, mais qui sont absolument opposées à celles du théâtre. Ce qui fait la puissance de l'émotion cinégraphique, c'est qu'elle doit être provoquée par le sentiment de la vie même. Nous participons dans l'obscurité à des drames qui pourraient avoir été vécus dans le cadre de la vie normale — ou anormale — et qu'un appareil à *enregistrés*. Il convient donc que l'illusion soit constante, autrement dit, au cinéma *le sentiment de réalité est indispensable à l'émotion.*

L'expérience du *docteur Caligari* vient confirmer cette opinion qui pourrait être une des premières lois de l'expression cinégraphique.

Il y a, dans ce film, des parties qui ne sont point du cinéma, mais du théâtre ou de la peinture ; du théâtre quand, la magie des lumières étant insuffisante, on a l'impression de se promener avec les acteurs parmi les murs de toile et de contre-plaqué ; de la peinture quand apparaît une petite ville exactement *peinte* sur un fond, ni mieux ni plus mal que dans un tableau de chevalet, mais avec le charme des couleurs en moins. Au contraire chaque fois que la lumière baigne le décor et lui prête si bien ses valeurs que ce décor ingénieusement adapté aux sentiments des personnages, semble vivre, nous participons pleinement à l'émotion et à la beauté de l'image. Ainsi des scènes comme l'enlèvement de la jeune fille dans le grand mystère des gris et des blancs de la chambre, la soupente de l'étudiant ou le petit chemin au flanc de la colline avec ses arbres somnambules, ou bien encore l'escalier hallucinant qui conduit au bureau de police.

Ces images contiennent des points de départ nombreux pour des réalisations nouvelles et originales. Elles sont riches de photogénie. Mais les inégalités et les fautes grossières du *Cabinet du Docteur Caligari* nous éclairent sur la valeur de principes nécessaires et nous aident à découvrir par l'expérience les lois que nous cherchons.

Le Cabinet du Docteur Caligari.

Si, dans un tel plan, l'« expressionnisme » est particulièrement à sa place (un fou raconte, ce qui permet de nous montrer le monde extérieur à travers une imagination en perpétuel déséquilibre), il ne saurait constituer un parti-pris général d'expression.

Il y a donc actuellement deux écoles : celle qui prétend que les films doivent être tournés dans des décors naturels, et celle qui entend tout réaliser dans ce mystérieux laboratoire qu'est le studio. Mercanton a promené ses groupes électrogènes pour la vérité de *Miarka et Phroso*. Cela n'a rien prouvé, sinon que certaines matières naturelles ne donnent pas à l'écran l'impression de la réalité et qu'il est nécessaire de les remplacer par des matières artificielles. L'exact reste pour le documentaire et n'a rien à voir avec l'art créateur. Cinéma — il faudra le dire mille fois encore — ne veut pas dire belle photographie, non plus que l'enregistrement de spectacles dont on pourrait envisager volontiers la représentation sur une scène perfectionnée et vraiment moderne. L'appareil cinématographique enregistre le sentiment non seulement *à travers* le visage des hommes, grossi cent fois en premier plan, mais encore *à travers* le décor, et il l'enregistre de son origine à sa plénitude, c'est-à-dire dans tout son développement.

Le décor a ainsi un rôle défini, nécessaire, qui oblige à le concevoir à l'échelle du sentiment. La lumière intervient à temps et suffisamment pour lui prêter la vie. Elle est curieusement créatrice. Mais il faut s'en rendre maître.

Léon Moussinac.

Les Musées

Au Musée du Louvre. — M. Léon Bonnat vient de s'acquérir de nouveaux titres à la reconnaissance des amis des arts, en faisant don au Musée du Louvre de trois très beaux albums contenant, l'un, trente-neuf dessins de Fra Bartolomeo (études de vierges, saintes conversations, etc.), l'autre, cinquante dessins de figures d'hommes et de femmes, études diverses pour l'histoire métallique de Louis XV par C. N. Cochin ; et le troisième vingt-trois dessins de l'école de Pollaiuolo.

●

Deux nouveaux dons au Petit Palais. — M. A. Preyer, hollandais, ami de la France, a offert au Petit Palais une vaste toile de Monticelli, datée de 1874. Ce tableau, d'un admirable éclat, qui représente une *Réunion dans un parc au temps des Valois* fut exécuté par l'artiste alors qu'il était âgé de 50 ans et vivait à Marseille dans une affreuse misère,

Le Petit Palais a reçu d'autre part de sir Joseph Duveen *L'Allée de Châtaigniers* que Sisley, âgé de 26 ans et sous l'influence immédiate des maîtres de l'école de 1830, avait exposée au Salon de 1866.

●

Le Musée de la guerre, à Vincennes. — Le projet d'installation des « bibliothèque et musée de la guerre » au château de Vincennes est en voie de réalisation.

M. Léon Bérard vient de déposer sur les bureaux de la Chambre un projet de loi, contresigné par le Ministre des finances, portant ouverture de crédits à cet effet.

C'est le Pavillon de la Reine, actuellement occupé par des services du génie, qui abritera les collections et les livres.

Mais la sobre construction de Le Vau, si de l'extérieur, elle fait encore bonne figure, est à l'intérieur dans un état de délabrement qui nécessitera d'importants travaux. Non seulement elle a perdu la somptueuse décoration qu'y exécutèrent Philippe de Champaigne et Michel Dorigny sur l'ordre d'Anne d'Autriche et du Cardinal-ministre — décoration dont au reste d'intéressants éléments sont au Louvre — mais les transformations successives qu'on lui fit subir au cours des siècles, pour y loger des particuliers d'abord, puis les gouverneurs de la forteresse, ont quelque peu compromis son caractère. Enfin sa dernière affectation purement militaire n'était point faite pour améliorer son état.

Il va donc falloir procéder à une consolidation presque totale des appartements qui seront ensuite aménagés pour leur nouvel usage.

Quelles que soient l'abondance sans cesse accrue des collections et la richesse déjà considérable de la bibliothèque, les locaux ainsi préparés seront assez vastes pour les contenir. C'est ce qu'affirment M. Camille Bloch et ses collaborateurs. Les pièces les plus intéressantes du musée seront installées dans les salles du 1er étage.

La salle de travail de la bibliothèque occupera le rez-de-chaussée avec le service des périodiques.

Ainsi le public pourra enfin profiter de cette œuvre excellente de souvenir et d'éducation, qui, fondée dès le début de la guerre et rendue officielle, quand vint la paix, était demeurée presque inconnue, faute de place.

R. C.

●

Le legs Edmond Pigalle au Musée de Gray. — A l'heure où le Petit Palais s'apprête à fêter Prud'hon, signalons l'entrée au musée de Gray de plusieurs œuvres du maître, grâce à un legs d'Edmond Pigalle, homme d'une bonté exquise et délicat amateur d'art, mort à la fin du mois d'octobre dernier, Descendant d'un frère du grand sculpteur, M. Pigalle possédait, par voie d'héritage, les portraits de ses arrières-grands-parents, M. et Mme Fèvre, deux pastels sur soie, exécutés par Prud'hon pendant son séjour à Gray, en 1795. Ce fut l'origine de sa tendresse pour Prud'hon. A côté de ces deux portraits, il groupa peu à peu, dans son salon de la rue de la Bienfaisance, d'autres œuvres du séduisant artiste : dessins originaux, gravures exécutées d'après ses compositions, un portrait d'une princesse Bonaparte, admirable dessin acquis aux ventes Laurent Laperlier, à Alger, un portrait de M. Prieur, pastel daté de 1795. Cette petite collection, réunie avec amour et grossie de quelques œuvres modernes, rapprochera, au musée de Gray, le nom de Prud'hon et celui de l'homme de bien qui lui avait voué un culte si profond et si désintéressé.

Le Musée Bonnat à Bayonne. — La municipalité de Bayonne vient de transformer l'aménagement du Musée Bonnat ; et, à cette occasion, le grand artiste vient de faire à sa ville un nouveau don d'une importance considérable.

Cette dotation est distribuée dans les trois premières salles du second étage de la manière suivante :

La première salle contient onze dessins de Rembrandt, qui ont figuré parmi les plus beaux de l'exposition hollandaise du Jeu de Paume, cinq pages de croquis de Léonard de Vinci ; et des dessins de Michel-Ange, Raphaël, Titien, Pisanello, Dürer.

La seconde salle est réservée aux dessins français des XVIIIe et XIXe siècles, avec Watteau, Clodion, Saint-Aubin, Prud'hon, Ingres, Delacroix, etc.

La troisième et la plus grande salle à laquelle conduisent les deux premières est destinée aux œuvres du maître Bayonnais.

Les Millet de Cherbourg. — Concluant de longues négociations, engagées dès 1917, avec la direction des Beaux-Arts, la ville de Cherbourg vient d'exposer dans son musée seize toiles de J.-F. Millet. Ce sont des œuvres de la jeunesse du maître, quelques petites toiles de genre et des portraits d'une large exécution.

Elles parviennent d'un legs fait en 1915 par un parent de Millet, le docteur Ono, dit Biot.

●

Les Annexes du Musée du Luxembourg. — Le Jeu de Paume des Tuileries est annexé au Musée du Luxembourg ; il sera consacré aux écoles étrangères. Au printemps y sera organisé une exposition Méryon. En même temps la série des *Nymphéas*, offerte à l'État par Claude Monet, sera installée dans l'Orangerie.

●

Les Expositions

Exposition des Arts appliqués à Caen, organisée par la région économique de Basse-Normandie et le Comité régional des Arts appliqués de Basse-Normandie, août 1922.

EXTRAIT DU RÈGLEMENT GÉNÉRAL

ART. 1. — L'Exposition Normande des Arts appliqués se tiendra à Caen, dans les bâtiments du Lycée Malherbe, du 4 *août au* 10 *septembre* 1922.

ART. 2. — Elle sera ouverte à tous les exposants, dont les usines, ateliers, écoles ou maisons de fabrication sont situés dans l'un des trois départements du Calvados, de la Manche et de l'Orne.

ART. 3. — Elle comprendra six grandes sections :

Première Section. — Exposition d'Art rétrospectif normand : meubles ou objets anciens fabriqués en Normandie et d'une valeur artistique ou technique de premier ordre. — Groupements avec personnages dans le cadre de l'époque.

Deuxième Section. — Exposition des meilleurs dessins ou objets établis par les élèves des écoles et des cours publics ou privés de la région sur les sujets donnés au concours. — Exposition des travaux des meilleurs élèves des écoles et cours de la région. — Exposition collective d'écoles, de cours d'apprentis, de Chambres de métiers. Exposition des meilleurs dessins ou projets de concours ouverts sur des sujets donnés entre tous les dessinateurs résidant en Basse-Normandie ou nés dans l'un des trois départements.

Troisième Section. — Exposition des artisans patentés ou non, ouvriers et chefs de famille travaillant chez eux ; bois, fer, cuivre, étain, meubles, papiers, jouets, reliures, outils, instruments de musique, cannelage, cuirs, etc., etc.

Quatrième Section. — Exposition des Industries d'arts appliqués :

1° Bâtiments mobilier, art naval, pierre, métaux, bois, etc. ;

2° Art du cuivre martelé, repoussé, de l'étain, etc. ;

3° Ferronnerie, serrurerie artistique, coffrets, landiers, grilles, ornements, appliques ;

4° Bijoux, bronzes ;

5° Tentures, étoffes, papiers ;

6° Céramique, poterie, faïences, porcelaines ;

7° Sculpture ornementale, marbres, pierres granits, stucs, etc. ;

8° Arts de la femme : modes, vêtements, dentelles, tapisseries ;

9° Toiles, lingerie, bonneterie ;

10° Imprimerie, lithographie, gravure ;

11° Reliure, cuir repoussé ;

12° Lutherie.

Cinquième Section — Exposition d'artistes nor-

mands : peinture, sculpture, gravure, miniature, etc., architecture.

Sixième Section. — Exposition de photographies, sites et costumes régionaux, art normand.

Art. 9. — Les exposants n'auront à payer aucun droit d'emplacement ; ils devront installer à leurs frais leur Exposition, sous le contrôle du commissaire général, à l'endroit qui leur sera désigné. Toutefois, pour les exposants qui seront dans l'impossibilité d'installer eux-mêmes leur exposition, le Commissariat procédera à leurs frais à cette installation, en tenant compte de la nature des objets et des indications données par l'exposant.

Art. 10. — Les exposants auront à s'assurer contre le vol et l'incendie, en faisant renoncer à tout recours de la part de leur assureur.

Art. 11. — Les frais de transport et d'emballage, aller et retour, seront à la charge des exposants.

Art. 12. — Tous les objets exposés devront être parvenus à Caen, au Lycée Malherbe, place du Lycée, à partir du 15 juillet jusqu'au 1er août, dernier délai. Toutes les communications, adhésions, demandes de renseignements devront être adressées au Commissariat général, 8, place Saint-Pierre, à Caen.

●

Exposition régionale des Beaux-Arts au château de Blois, 17-25 juin 1922. — Une exposition des Beaux-Arts (section moderne, rétrospective, arts appliqués, art à l'école) aura lieu au château de Blois. La Guilde Angevine, le groupe de Tours, et le groupe de Loir-et-Cher, qui constituent « l'Ecole de la Loire » réuniront leurs efforts pour la première fois. Les œuvres de sculpture, de peinture et de gravure, seront présentées dans le merveilleux cadre du château historique. Des artistes célèbres ont déjà tenu à honneur d'inscrire leurs noms parmi les exposants.

Pour tous renseignements et pour les adhésions, écrire à M. Louis Vaunois, délégué de l'école de la Loire à Paris, 197, faubourg St-Honoré (VIIIe).

●

Foire-Exposition de Bretagne et de la région de l'Ouest. — *Rennes, 27 mai au 6 juin 1922.* Le Comité de la Foire-Exposition désireux d'encourager toutes les manifestations de l'énergie industrielle, commerciale et artistique de la région, a décidé d'ouvrir dans l'enceinte de la Foire une Exposition des Beaux-Arts.

Cette exposition aura le caractère d'un véritable salon de l'*art breton.* Pourront y participer sous réserve de l'acceptation par le comité tous les artistes bretons, peintres, sculpteurs, graveurs, etc.., seront également admises les œuvres représentant des sujets bretons, exécutées par des artistes étrangers à la région bretonne.

Les exposants devront payer un droit fixe de 3 francs, par œuvre exposée et par mètre (ou fraction de mètre) couvert.

Un exposant pourra grouper sous un même cadre ou une même vitrine, des œuvres du même genre. Dans ce cas il ne sera perçu qu'un seul droit d'accrochage.

Un service de vente sera organisé par les soins du Comité qui percevra un droit de 10 % sur le montant des ventes opérées par son intermédiaire.

Pour tous renseignements s'adresser au Comité, 3, Rue de Rohan, à Rennes.

●

Expositions ouvertes ou annoncées :

Musée des arts décoratifs. — Du 12 avril au 7 mai, sculptures de Marque, céramiques de Decœur, tapis de P. Follot.

Société des artistes français, — Grand Palais. 135e Salon du 30 avril au 30 juin.

Société Nationale des Beaux-Arts. — Grand Palais, 27e exposition du 13 avril au 30 juin.

Galerie Georges Petit. — Du 1er au 15 mai expositions Rupert Bunny, S. Carrette, W. Heer.

Galerie Barbazanges — Du 21 avril au 6 mai, exposition Bénézit.

Galerie Vildrac, 11, rue de Seine. — Du 24 avril au 10 mai, exposition Victor Dupont.

Galerie Druet. — Du 1er au 12 mai, exposition Gaudissard et Carlos Reymond.

Galerie Dru, rue Montaigne. — Du 20 avril au 11 mai, exposition Urbain et Asselin.

Galerie Dominique, 104, faubg. St-Honoré. — Du 24 avril au 6 mai, peintures de Pierre-Eugène Clairin.

Galerie Moos, 14, rue la Boétie. — Exposition Francis Smith, du 24 avril au 6 mai. Exposition Utrillo, Valadon, Utter, du 8 au 31 mai.

Galerie Reitlinger, 12, rue la Boétie. — Du 20 avril au 3 mai, aquarelles de Kent Daniel ; 5 au 18 mai, peintures de Perronnet.

Galerie de Marsan, 6, rue des Pyramides. — Du 24 avril au 10 mai, exposition Clément Serveau.

Galerie La Licorne, 110, rue la Boétie. — Du 27 avril au 12 mai, Gondouoin et Gromaire.

Chez Jean Naert, 29, Bd. Raspail. — Exposition de dessins de grands maîtres, du 10 avril au 31 mai.

Galerie René Keller, 61, Bd. Malesherbes. — Exposition d'aquarelles et peintures de Frank Boggs, à partir du 25 avril.

Galerie Joseph Billiet, 24, rue de la Ville-

l'Évêque. — A partir du 10 mai, exposition du sculpteur Gimond et des peintres Arnaud, Cerf, Le Wino et Morillon.

Société Artistique de l'Aube. — 19e Exposition, du 4 juin au 2 juillet 1922, au Palais de l'ancien évêché de Troyes. Demander les renseignements et envoyer les notices avant le 10 mai, à M. Raymond Perreau, secrétaire de la société, 38, rue Thiers, à Troyes.

Marseille. — Société des Artistes Provençaux du 9 au 29 mai. — Salons Massilia, dépôt des œuvres les 1er et 2 mai.

Montpellier. — La Société Artistique de l'Hérault organise du 1er au 31 mai 1922 une exposition de peinture et de sculpture au foyer du Grand Théâtre, à Montpellier. Les artistes désireux d'y prendre part sont priés de s'adresser à M. Torler, président, 8, rue de la Gare, Montpellier.

Venise. — L'Exposition internationale des Beaux-Arts de Venise ouvre en avril. Le pavillon français contiendra, en outre de l'exposition générale, quatre expositions particulières, celles de MM. Maurice Denis, Pierre Bonnard, Émile Bernard et Charles Guérin.

•

Les Ventes

Me Denouges et M. Loys Delteil ont dispersé le 8 mars la fin d'une de ces vieilles collections de dessins anciens formés par des amateurs modestes mais de goût sûr, comme on en rencontre de moins en moins. Amédée Besnus qui vécut de 1831 à 1909 ne peut certes comme collectionneur être comparé à un Jean Gigoux. Mais il avait l'amour du beau dessin qui nous met en contact direct avec les maîtres : bien mieux qu'une peinture, le dessin nous montre la pensée première de l'artiste, ses tâtonnements, ses réussites ; le trait de plume ou de crayon nous décèle le mouvement de sa main ; et il y a je crois pour le collectionneur, un plaisir particulier à sentir que sur ce feuillet qu'il tient entre les doigts, s'est appuyée aussi la main de Rembrandt ou de Watteau. Là peut-être est la cause secrète de la faveur de plus en plus grande que rencontre le dessin dans les ventes.

Amédée Besnus qui fut peintre et critique avait eu pour condisciples dans l'atelier de Léon Cogniet, Chiffart, Robert Fleury, Barrias et Bonnat ; plus tard il connut Jules Dupré et n'échappa pas à son influence. « Il aimait l'art de tout son être, a écrit Charles Saunier, il lui avait voué sa vie, et lorsque l'âge ne lui permit plus d'être un militant de la palette, il rendit à ses confrères, à ses aînés, aux maîtres illustres, le plus bel hommage qui soit ; il s'efforça de réunir autour de lui un peu du meilleur d'eux-mêmes, c'est-à-dire leurs dessins, les premières idées des œuvres qui leur valurent l'immortalité. » Son goût était tout à fait éclectique. Quelques-uns de ses aînés comme Berchère, comme Aligny, comme Gros, comme Jules Dupré figuraient dans sa collection ; il avait des œuvres de De Machy, de Poussin, de Subleyras, de Wille ; il possédait quelques bons hollandais, entre autres un dessin de Simon de Vlieger, *La Plage*, adjugé 787 francs ; il ne négligeait pas les italiens. De beaux croquis attribués à Bramante et à Michel-Ange figuraient dans ses cartons ; des feuillets adroitement tachés par des maîtres plus modernes retenaient l'attention, tels un beau paysage de Castiglione adjugé 130 francs seulement, un autre de Zuccarelli adjugé 165 francs, une *Sainte-Famille*, de J.-B. Tiepolo vendue 2.000 francs.

Quelques toiles modernes figuraient dans les ventes de séquestres Goetz et Wendland. *Le Village de l'Estaque* par Cézanne, fut vendu 30.000 francs, à M. Durand-Ruel ; *Le chahut* par Seurat, souvenir de danses excentriques de 1890, fit plus cher encore, 32.000 francs ; d'autres toiles du même artiste atteignirent des prix fort élevés, ainsi *Le phare de Honfleur* payé 19.000 francs ; *Le Crotoy* 16.500 francs ; *La provende des poules* par Renoir, intitulée autrefois *La route à Louveciennes*, fit 32.000 francs ; un *Portrait d'homme barbu*, sans attribution, mais que les enchérisseurs supposèrent sans doute être un des portraits de fous peints par Géricault, atteignit 31.000 francs sur demande de 300 francs ; le portrait de *Georges Clémenceau*, par Manet, fut vendu 5.800 francs à M. Bernheim. Parmi les œuvres des contemporains on peut noter une toile de Manguin, *Après le bain*, vendue 900 francs et des œuvres de Derain, *La Rivière*, *l'Eglise-de-Montreuil-sur-Mer*, *Fleurs*, adjugées respectivement 1.020 francs, 950 francs et 1.900 francs.

Un assez intéressant tableau de Corot est passé en vente dans la collection Surville : *Zingara au tambour*

de basque, il a été adjugé 42.000 francs. Ça et là quelques œuvres sont à noter : dans une vente faite le 3 mars par Me Lair-Dubreuil et M. Brame figurèrent divers Chintreuil. *La rentrée des foins*, adjugée 1.100 francs, et *Les Dunes* acquises par M. Paulhan pour 380 francs. Un bon Michel, *La Plaine*, fit 910 francs ; une nature morte d'Ottmann 530 fr. Les tableaux dépendant de la succession de Mme Ditte présentaient cette particularité qu'ils provenaient tous du miniaturiste Hall dont le propre portrait, attribué à Fragonard, fut vendu 74.000 francs. Deux natures mortes de Chardin. furent adjugées 40.500 francs et le portrait présumé de *Madame Hall* par Roslin 9.600 francs.

Un certain nombre d'instruments de musique ont été vendus ces dernières semaines : un violon d'Antoine Stradivarius, provenant de la succession du chef d'orchestre Lamoureux a atteint le prix de 88.000 fr. ; dans une autre réunion, diverses pièces ont fait des prix notables : un autre Stradivarius daté de 1669 a atteint 15.500 francs ; et voici les prix de quelques-uns des violons vendus le même jour : 36.000 francs pour un Carlo Bergonzi, de Crémone (1723), à vernis rouge vif sur fond doré ; 3.800 francs pour un Carlo Tononi ; 2.000 francs pour un Bernardel, et 2.450 francs pour un Vuillaume ; un violoncelle du même luthier a fait 2.800 francs.

TRISTAN LECLÈRE.

●

Livres et Revues

Petites villes de France, par EMILE SEDEYN, Paris, G. Crès et Cie (1922) in-12, 221 pages.

Vieilles et charmantes petites villes de France, moins connues des touristes que celles d'Italie et cependant si propices à la contemplation et au rêve! « Il en est, dit spirituellement notre collaborateur Emile Sedeyn, qui ne sont plus repérées que par le géographe et le percepteur. Les commis-voyageurs même les oublient ; le chemin de fer s'en détourne. » Ce sont celles-là surtout qui ont attiré M. Sedeyn ; il les a peintes en artiste, en historien et en poète, avec une tendre piété. « Pour un observateur superficiel, toutes se ressemblent, ... toutes ont l'air, au premier moment, de vieilles personnes que l'on dérange en leur faisant une visite de politesse. » Pourtant quelle variété dans cette suite d'images où l'on voit si bien Richelieu et Loudun, Bergues et Cassel, Mehun-sur-Yèvre, Arbois, Péronne... Ce livre n'a rien de commun avec ces *guides* qu'on ouvre à la hâte, dans le train, pour chercher un hôtel et les curiosités dont la visite s'impose. Mais, mieux qu'un guide, il invite au voyage, il fait voir et il fait penser.

Coup d'œil sur Bel-Œil, par le PRINCE DE LIGNE, Paris, Bossard, in-16.

Dans sa collection des *Chefs-d'œuvre méconnus* la librairie Bossard réédite ce livre, avec une intéressante introduction et des notes, par le COMTE ERNEST DE GANAY. L'ouvrage célèbre du Prince de Ligne n'est pas seulement amusant et utile à consulter pour l'histoire des théories à la mode à la fin du XVIIIe siècle ; il offre, encore aujourd'hui, matière à réflexions aux amateurs de jardins.

A la même librairie :

Les Mains dans les Fresques d'Ajanta, par SAMARENDRANATH GUPTA. Traduction d'ANDRÉE KARPELÈS, in-8°, 34 pages, 9 figures.

L'Alpona ou les Décorations rituelles au Bengale, par ABANINDRANATH TAGORE. Traduction d'ANDRÉE KARPELÈS, in-8°, 85 pages, 50 figures.

Fables chinoises, traduites par ÉDOUARD CHAVANNES, versifiées par MME ÉDOUARD CHAVANNES, ornées de 46 dessins par ANDRÉE KARPELÈS, in-8°.

Sanselkey (conte cambodgien), par AUGUSTE PAVIE, in-8°, 56 pages, 5 pl. hors texte dessinées par un artiste cambodgien.

L. D.

● ● ●

Décorateur, dessinateur, 29 ans, désire trouver situation dans maison s'occupant d'étoffes peintes, meubles, porcelaines et faïences ou de tout ce qui à trait à la décoration d'intérieurs. — Bigerelle, 9, quai de l'Ile, Roanne (Loire).

Office Général, 15, rue de Madrid, demande représentant bien au courant, pour publicité « Annuaire de luxe ».

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

Résumé des Propositions adressées le 22 janvier 1922 par la Chambre syndicale des Artistes Décorateurs aux Présidents des Chambres syndicales de l'ameublement et du bronze.

I. — Droits d'exploitation, droits de signature droits d'édition

Les industriels reconnaissent à l'artiste le droit de signature et un droit d'édition. Mais ces droits donnent lieu à divers modes d'application :

Trois cas se présentent assez exclusifs pour être adoptés comme base de contrats.

Premier cas. — L'artiste, *pour un prix fixe*, vend à l'industriel son modèle avec *tous droits de reproduction et de vente, d'édition sans restriction :* l'artiste n'ayant que le droit d'exiger sa signature d'auteur.

Deuxième cas. — L'artiste donne à l'industriel son modèle à l'édition. Il a, avec le droit de signature, *des droits d'auteur ou d'édition* qui sont à déterminer.

Troisième cas. — Le troisième cas est mixte. Il comporte une indemnité pour les frais d'études et l'établissement du modèle et un droit d'édition.

En outre des droits d'auteur et des droits de signature, peut exister un autre droit que l'on pourrait appeler le *droit de respect*. Ce serait le droit reconnu à l'artiste d'empêcher toute déformation ou toute modification de son œuvre.

Applicable à tous les cas de contrats, ce droit de respect peut comporter cependant les modalités différentes suivantes :

1° L'artiste créateur interdit toute modification de son œuvre ; 2° L'œuvre peut subir des modifications où l'artiste seul intervient ; 3° L'artiste approuve les modifications proposées par l'industriel.

Conformément à ces principes et à ces droits, des contrats seraient passés entre artistes et industriels selon les contrats types du Syndicat de la propriété artistique ; des exemplaires seraient mis à la disposition des membres de la Chambre syndicale des Artistes décorateurs.

II. — Expositions

Les expositions existantes sont jusqu'ici de deux caractères différents : les unes sont purement artistiques. Telles les expositions du Salon d'Automne, de la Société des Artistes Décorateurs, des Salons annuels, des Salons privés, etc. Les autres sont des expositions commerciales et industrielles, telles les Foires de Paris, Lyon, Bordeaux, les expositions universelles, les Salons du mobilier, etc.

En conséquence, il a été à l'unanimité décidé de ce qui suit en ce qui regarde les droits de signature, qu'il s'agisse d'un artiste créateur libre ou d'un artiste créateur attaché exclusivement à une Maison.

1° Dans les expositions artistiques, le ou les artistes créateurs, inventeurs du ou des modèles, seront en nom principal sur les cartouches, pancartes, affiches et catalogues. Mais ils devront faire suivre leur nom du nom de l'éditeur ou de la firme éditrice avec la mention : X...., éditeur ;

2° Dans les expositions industrielles et commerciales l'éditeur ou la firme éditrice sera en nom principal mais ils devront faire indiquer sous les œuvres présentées, sur les affiches, pancartes et catalogues, le ou les noms des artistes créateurs, inventeurs du modèle avec la mention : « modèle de X... »

Dans les expositions privées, c'est-à-dire dans les industries, boutiques, magasins et dépositaires, dans les revues, catalogues, réclames, les mêmes principes seront adoptés. Les consentements de l'artiste et de l'éditeur sont nécessaires pour toute exposition.

Si les vœux des Industriels et des Artistes se réalisent et que soient créées des expositions de forme nouvelle à la fois artistique et industrielles, les modalités de participation et de présentation à ces expositions seraient étudiées d'un accord commun par les Chambres syndicales intéressées.

Visite du 24 mars au XIIIe Salon de la Société des Artistes Décorateurs.

MM. Goumain, Président de la Chambre Syndicale de l'Ameublement et Contenot, président de la Chambre Syndicale du Bronze ont réuni, le 24 mars, environ cent-cinquante de leurs collègues au Musée des Arts Décoratifs. Une conférence a été faite par MM. Maurice Dufrène et Bastard sur l'Exposition des Artistes Décorateurs.

MÉMOIRES DE
JACQUES CASANOVA
DE SEINGALT

ÉCRITS PAR LUI-MÊME

VOILA enfin, présentée par tous les éminents casanovistes du monde entier, l'édition critique et complète tant attendue de ces fameux Mémoires, dont un illustre écrivain anglais disait qu'ils sont peut-être le document le plus précieux que nous possédions sur le XVIIIe siècle.

« Ce livre très amusant, écrit d'autre part Jules Janin, est très instructif en ce sens qu'il donne une idée très juste de ce qu'était le XVIIIe siècle en Italie d'abord, en France ensuite. Au reste, rien n'est épargné par ce galant effronté. La fille de joie, la grande dame, la villageoise ingénue qui cherche un mari, l'abbesse dans son monastère, la servante dans son cabaret, la femme du sénateur, la femme de théâtre, la femme d'alguazil, tout lui est bon : ajoutez une aune de longueur à la liste de don Juan. »

Les Mémoires de Casanova formeront douze volumes in-8° raisin (16,5×25) de près de 400 pages, ornés chacun de 16 planches hors texte en héliogravure et de dessins dans le texte, d'après les gravures de l'époque.

Ils reproduiront le texte intégral de l'édition originale de 1826 avec les suppléments des von Schütz (1822) et Rosez (1860).

Les *Préfaces et commentaires historiques et critiques* seront signés des érudits casanovistes du monde entier : MM. Horace Bleackley, Tage Bull, Salv. di Giacomo, Pierre Grellet, Gustave Gugitz, Bernhard Marr, Ed. Meynial, Aldo Ravà, Henri de Régnier, de l'Académie française; Ch. Samaran, archiviste aux Archives Nationales; Octave Uzanne, etc.

L'édition contiendra en outre des *documents inédits* d'après les *manuscrits* de Casanova.

Edition sur beau papier alfa « Feather weight » de Corvol l'Orgueilleux, couverture rempliée. Les 12 volumes brochés, 300 francs.

Le premier volume paraîtra en mai 1922; les autres volumes suivront à raison de quatre à six volumes par an.

LES MÉMOIRES DE CASANOVA NE SERONT REMIS EN LIBRAIRIE QU'AUX SOUSCRIPTEURS A L'ÉDITION COMPLÈTE.

On souscrit à l'édition complète au prix de 300 francs (*qui ne sera augmenté en aucun cas*), payable 50 francs à la souscription et 25 francs à la réception de chacun des tomes I à X, les tomes XI et XII étant payés par le versement de souscription.

Les souscripteurs qui verseront l'intégralité du prix en souscrivant bénéficieront de deux avantages :

1° Ils ne payeront que 275 francs au lieu de 300 francs;

2° Ils recevront gratuitement l'*Atlas Casanovien*, suite de reproductions de belles cartes du XVIIIe siècle, des plans de villes où vécut Casanova, etc.

On souscrit chez tous les Libraires ou *aux Éditions de la Sirène* (29, boulevard Malesherbes, Paris, 8e) qui enverront gratuitement un prospectus illustré sur demande.

ALBERT LÈVY, *Editeur-Gerant.* G. KADAR, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Le legs Salomon de Rothschild. — Plusieurs institutions bénéficieront d'un legs important de la baronne Salomon de Rothschild. Au musée du Louvre sont destinées une précieuse collection de tabatières anciennes, d'or et d'émaux, et une collection d'armes ; au musée de Cluny iront les meubles anciens non grevés d'une affectation spéciale ; enfin le musée des Arts décoratifs recevra un célèbre *meuble* en tapisserie ayant appartenu à Mme Dubarry.

L'hôtel lui-même, ainsi que « son parc et ses dépendances », sis rue Berryer, 9 et 11, est légué à l'Etat, « à la charge de créer dans cet immeuble, par les soins de l'administration des beaux-arts, une maison d'art qui s'appellera « fondation Salomon de Rothschild ».

•

Au Musée du Louvre. — Le Louvre abritera jusqu'à ce qu'elles puissent être restituées à leur place primitive deux petites têtes recueillies dans les décombres du porche gauche de la façade de la cathédrale de Reims, l'une est une petite tête d'homme très réaliste, l'autre une tête d'ange animée du même sourire que l'ange célèbre de Saint-Nicaise.

— M. Maurice Sulzbach grand amateur d'art, mort récemment, a légué aux Musées nationaux quelques-unes des plus belles pièces de sa collection. Le Louvre va s'enrichir, grâce à ce legs, des œuvres suivantes : trois sculptures du XIVe siècle : une *Vierge* et une *Tête d'ange* en pierre, une *Sainte* en albâtre tenant un enfant ; deux peintures : *la Mort de la Vierge* et un portrait de Marguerite d'Autriche attribué au maître de Moulins ; enfin un gobelet en faïence de Rhagès et une miniature persanne.

— Le conseil des musées nationaux vient d'accepter la donation qu'a faite au musée du Louvre M. Georges Chalandon en souvenir de son neveu, M. Ferdinand Chalandon, d'un ange d'ivoire de la fin du XIIIe siècle, ayant fait partie d'un groupe de l'*Annonciation*. Cet ange avait paru dans des expositions rétrospectives, notamment à Lyon en 1877, au Petit-Palais en 1900 et à l'exposition des primitifs français à la Bibliothèque nationale en 1904. C'est un des chefs-d'œuvre de la statuaire médiévale.

Le conseil des musées a d'autre part, voté l'acquisition d'un très beau buste, en marbre, de Jean-Baptiste Lemoyne, représentant le *maréchal de Lœwendal*, et accepté le legs par Mme Leclerc d'un portrait de son mari *le colonel Leclerc*, ancien conservateur du musée des Invalides, portrait peint à Rome, en 1860, par Henner, alors élève de la villa Médicis.

•

Académie des Beaux-Arts. — Dans sa séance du 8 avril, l'Académie a procédé à l'élection du successeur de Léon Heuzey, dans la section des membres libres. Au premier tour de scrutin, M. Paul Léon, a été élu, par 22 voix.

Né à Rueil en 1874, ancien élève de l'Ecole Normale supérieure, agrégé de l'Université, M. Paul Léon avait été choisi comme chef de son cabinet par Dujardin-Beaumetz en 1905. Nommé chef de la subdivision des services d'architecture en 1907, il fit, dans ce poste, pendant quinze ans, de si bonne besogne, que le décret de 1919 qui rétablit en sa faveur le titre et la fonction de directeur des Beaux-Arts fut accueilli comme un acte de justice.

M. Paul Léon a résumé ses doctrines dans deux

ouvrages riches d'idées. *Les Monuments historiques* (1917) livre couronné par l'Académie française et par l'Académie des Beaux-Arts et *La Renaissance des Ruines* (1918).

Commissaire-général adjoint de l'Exposition de 1924, il ne s'intéresse pas moins au développement de l'art moderne qu'à la conservation des trésors du passé. Pour reprendre ses propres paroles, il est de ceux qu'aucune nouveauté n'effraye « pourvu qu'elle soit le résultat d'une recherche personnelle et sincère. »

●

Le legs Gaston Redon. — Par un testament dont les clauses viennent d'être acceptées par les établissements bénéficiaires, l'architecte Gaston Redon, membre de l'Institut, récemment décédé, a laissé la moitié de sa fortune à l'Académie et à l'Ecole des beaux-Arts pour être partagée entre elles.

Des revenus de sa part, l'Ecole fondera dix prix qu'elle décernera, chaque année, à la suite d'un concours, à ses élèves architectes, et des revenus de la sienne, l'Académie créera un prix unique qu'elle attribuera chaque année, à l'architecte grand-prix de Rome rentrant de la villa Médicis, pour lui faciliter sa première installation à Paris.

●

Les Concours d'Industrie d'Art. — M. Emile Massard présentera, à la prochaine session du Conseil général de la Seine, une proposition tendant à la réouverture des concours d'industrie d'art qui existèrent de 1889 à 1905 et qui suscitèrent chez les ouvriers et artistes une émulation précieuse, et d'autant plus vive, qu'ils exemptaient ces derniers d'une partie de leur service militaire. La loi de deux ans de 1905, en supprimant cette faculté, amena la disparition des concours.

Le Conseil général de la Seine les rétablit cependant en 1910 et ils eurent lieu jusqu'en 1914.

●

Les Expositions

L'Exposition de 1924. — Dans sa séance du 7 avril, le Conseil municipal de Paris a approuvé le projet de convention aux termes duquel la Ville de Paris s'engage à accorder à l'Etat, pour l'Exposition, une subvention remboursable de 15 millions.

●

L'Exposition des Arts Appliqués de Rennes. — La préparation de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs, en 1924, exige que nous procédions, au préalable, à l'inventaire minutieux des ressources artistiques de nos provinces.

Le Comité Central Technique des Arts Appliqués s'est attaché à la réalisation de ce programme, avec le concours de ses Comités Régionaux et a décidé de choisir la Bretagne comme premier terrain d'expériences; c'est donc à Rennes, au siège de l'École Nationale des Beaux-Arts, qu'a été inaugurée la première Exposition, sous le patronage de MM. Léon Bérard, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paul Léon, directeur des Beaux-Arts et Paul Steck, inspecteur général des Arts Appliqués. Disons tout de suite qu'elle a obtenu un vif succès.

Les initiateurs de cette manifestation auraient pu transporter en Bretagne une sorte d'exposition de la Société des Artistes Décorateurs, pour donner une idée complète de nos recherches modernes; ils n'y ont pourtant pas prétendu. M. Raymond Kœchlin, dans sa préface au catalogue nous expose de cette réserve les raisons judicieuses : « La région bretonne « étant une de celle où brodeuses et dentellières sont « demeurées les plus habiles et les plus nombreuses, « nous nous sommes bornés à envoyer à Rennes des « types de nos dentelles et de nos broderies, dans le « dessein de convertir la Bretagne à nos formes d'art « nouvelles? Non point, mais la tradition, même la « plus respectable, doit se renouveler pour ne pas « tourner à la routine; nous avons cru que l'exemple « de notre propre renouvellement pourrait servir et « que serait utile la mise en commum des expériences « parisienne et provinciale. »

Le but de la manifestation ainsi défini, nous nous

plaisons à constater que précisément, dans la branche choisie, un mouvement de rénovation extrêmement intéressant s'affirme, depuis quelques années en Bretagne. Le mouvement a une origine un peu spéciale. Parti des recherches des celtisants purs, il fut après la guerre, repris par de consciencieux érudits, comme M. Quilgars, qui composaient leurs dessins et les faisaient exécuter par des ouvrières à qui ils imposaient le choix de la matière et des couleurs. Curieuses par leur gaucherie voulue, vivantes à cause de leurs tons rouges et violets rehaussés d'or ou d'argent, les broderies de soie sur toile de Quilgars devaient susciter des émules. L'exposition de Rennes nous présente aujourd'hui leurs œuvres qui sont des plus intéressantes. M. James Bouillé, architecte à Perros-Guirec, pour qui l'art celto-breton est un dogme, a présenté un ensemble de broderies exécutées d'après ses dessins à Louarnec et à Pont-Labbé. Citons avec éloges deux autres artistes fort avertis, Mlle Malivel et M. Rosot, dont les compositions exécutées en dentelle sur tulle, sont elles aussi inspirées de l'art linéaire celtique, mais traitées avec une grande liberté, ce qui leur donne encore plus de séduction. D'autres œuvres ont été exécutées dans le même esprit que les précédentes par Mme Pugeault; à signaler, de cette dernière, un tapis de pied à broderies de laine qui, malgré son cachet rustique, figurerait avec avantage dans l'intérieur le plus hardiment moderne.

Broderie soie blanche. Composition de James Bouillé.

Nous avons revu avec plaisir de beaux modèles, tulle au filet, exécutés dans le style traditionnel par les maisons connues des centres dentelliers du Morbihan et du Finistère. Là encore il y a tout au moins désir de rénovation, puisque les maisons elles-mêmes sollicitent de nouveaux modèles et n'hésitent pas à exécuter ceux qui leur sont proposés.

Coussin brodé. Composition de James Bouillé.

Les spécialités artistiques bretonnes ne se limitent pas heureusement aux industries féminines. Une visite à la section de céramique et poterie nous a convaincu de l'effort réel, tenté par les deux maisons de Quimper : la maison Henriot varie ses décors rustiques inspirés souvent de l'ornementation des costumes et du mobilier populaire, parfois aussi de l'art linéaire celtique et présente une série de terres vernissées composées et exécutées par Mathurin Meheut. La grande maison s'attache moins au pittoresque du décor qu'à la perfection de la cuisson et à la variété des matières.

L'industrie du meuble qui occupe en Bretagne plusieurs milliers d'ouvriers n'a, hélas, rien de commum avec le mobilier rustique, devenu article d'antiquaire, ni avec le mobilier moderne dont trois ensembles figuraient d'ailleurs à l'exposition. On pourrait l'appeler le mobilier « touristique » tout court, car c'est le mauvais goût des touristes qui l'a créé de toutes pièces depuis cinquante ans environ. Les fabricants de ce type de meuble ne se leurrent pas sur sa valeur artistique; plusieurs d'entre eux siègent dans les comités régionaux et s'efforcent, avec bonne volonté, de rajeunir leurs modèles. Ils n'y ont pas réussi cette fois; un seul d'entre eux, M. Carion, recréant le meuble rustique, a surtout voulu tirer parti, dans ses décors, de la marquetterie morbihannaise. Cette tentative mérite d'être signalée, mais à tous il faut redire que le sculpteur professionnel de l'atelier sera toujours incapable de concevoir un ensemble sur des données modernes : c'est la tâche des décorateurs. Ce sont eux, je l'espère, qui seront écoutés en Bretagne, d'ici 1924 et qui, ayant établi leur projet dans tous ses détails, pourront faire appel, pour l'exécution, à la main-d'œuvre habile qui ne manque pas dans tous nos ateliers régionaux.

Maurice Facy.

La première exposition nationale Suisse d'Art appliqué. — La Suisse, depuis longtemps déjà, organise de deux en deux ans, des Salons fédéraux des Beaux-Arts. Ces Salons comprenaient, en général, une section d'art décoratif.

Il faut avouer que les jurys composés de peintres et de sculpteurs, traitaient sans ménagement ce parent pauvre, bon pour l'antichambre ou le dépotoir.

M. le conseiller fédéral Félix Calonder, aujourd'hui président de la conférence pour la Haute-Silésie, résolut de lever la tutelle des Beaux-Arts sur les Arts mineurs.

Dès 1917, il obtenait des Chambres, en faveur de ceux-ci, le vote d'un crédit spécial. Deux groupements d'artistes décorateurs et d'industriels, l'un suisse-romand qui s'intitule l'Œuvre, et l'autre suisse-alemanique, le Werkbund, furent alors chargés, sous le contrôle d'une Commission fédérale des Arts appliqués, de tirer parti de ces nouvelles ressources.

L'exposition d'art national appliqué, ouverte le 6 mai à Lausanne, est née de cette triple coopération.

Subventionnée par la confédération, le canton de Vaud, la commune de Lausanne, installée dans le vaste bâtiment construit place Baulieu pour le comptoir suisse des Industries alimentaires et agricoles, elle promet d'être digne de tant de sollicitude. Elle comprend 18 groupes et un groupe spécial consacré à l'horlogerie, à la bijouterie et à l'orfèvrerie. Les ensembles mobiliers au nombre de 21, couvriront sur le pourtour de la salle centrale une superficie de 2.000 mètres carrés. Une galerie centrale réunira les envois du groupe général. C'est à l'extrémité de cette galerie qu'est situé le Salon réservé à l'horlogerie et à la bijouterie.

Les Arts graphiques occupent le hall d'entrée et les galeries latérales qui conduisent aux ensembles mobiliers. Une salle est attribuée aux vitraux, une autre aux maquettes de décors. Malgré les sévérités du jury, le nombre des exposants est de cinq cents.

Il y a lieu d'espérer que le succès répondra à ces efforts, et que la Suisse, après avoir passé la revue de ses forces créatrices, n'hésitera pas à participer à l'Exposition internationale de 1924.

DANIEL BAUD-BOVY.

Tristan Klingsor expose à la Galerie Dru (11, rue Montaigne) jusqu'à la fin du mois de mai, une trentaine de toiles, figures, paysages et natures mortes. Il est visible que l'auteur a beaucoup fréquenté les musées. Mais il y a cherché surtout un moyen d'expression et ce qu'il a voulu demander aux anciens, ce sont des conseils techniques. En face du modèle il s'efforce de dégager son caractère particulier, son style. Sa vision est personnelle et d'un homme de notre temps. Klingsor évite d'ailleurs le faux éclat, et dans ses paysages comme dans ses intérieurs, il préfère le plus souvent s'en tenir à des gris rehaussés.

●

Expositions ouvertes ou annoncées:

MUSÉE DU LOUVRE, salle des céramiques italiennes. — Jusqu'à fin juin. Exposition du Jubilé des *Amis du Louvre*. De 14 heures à 17 heures, sauf les lundis.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — Du 23 mai au 9 juillet. Le Décor de la vie sous le Second Empire.

AU MUSÉE CERNUSCHI. — L'exposition des *Animaux dans l'art Chinois* inaugurée le 24 avril sera ouverte jusqu'au 1er juillet.

ASSOCIATION DES ARTISTES DE PARIS ET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE. — 6e exposition, ouverte du 26 avril au 30 mai, à Bagatelle. Dimanche compris.

GALERIE DRUET, rue Royale. — Exposition Vallotton et Paul Vera, du 15 au 26 mai. — Laprade et de La Broye, du 29 mai au 8 juin.

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze. — Du 16 au 31 mai, exposition de W. Horton, Merle, Gaston Broquet. — Du 1er au 15 juin, expositions Giraud, Pérugier, Purcell-Jones.

GALERIE PAUL ROSENBERG, 21, rue La Boétie. — Du 3 mai au 3 juin, exposition d'œuvres de grands maîtres du XIXe siècle, au profit des œuvres de secours aux familles des victimes du devoir.

GALERIE DE MARSAN, 6, rue des Pyramides. — Du 12 au 29 mai. Exposition Constantin Kousnetzoff, et du 31 mai au 16 juin, exposition Bridgmann.

GALERIE REITLINGER, 12, rue La Boétie. — Du 20 mai au 3 juin. Exposition Bion Barnett.

GALERIE MOOS, 14, rue La Boétie. — Du 8 au 31 mai. Exposition Utrillo, Suzanne Valadon et Utter.

GALERIE LA LICORNE, 110, rue La Boétie. — Du 11 au 24 mai. Exposition Schneeli.

GALERIE BARBAZANGES, 109, faubourg Saint-Honoré. — Du 10 à fin mai. Exposition de 50 tableaux de Renoir et du 1er au 14 juin, peintures de Kamir.

Galerie J. Billiet. — Mai : Exposition du sculpteur Gimond et des peintres Armand, Cerf, Le Wino, Morillon.

Alençon. — Du 14 mai à juin. Exposition des beaux-arts.

Boulogne-sur-Mer. — Du 14 juillet au 31 août. Exposition annuelle de la Société des Beaux-Arts et des arts décoratifs du Boulonais.

Marseille. — Du 9 au 29 mai. Société des Artistes Provençaux, 23e exposition des beaux-arts.

Nimes. — Du 29 avril au 31 mai. Société des Amis des Arts, 15e exposition de peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs.

Poitiers. — Du 14 mai au 30 juin. Exposition des beaux-arts.

Toulouse. — Du 15 mai au 25 juin. Exposition de peinture, sculpture... arts décoratifs, organisée par la *Société des Artistes Méridionaux*.

Troyes. — Du 4 juin au 2 juillet. 19e exposition de la Société artistique de l'Aube, au Palais de l'ancien évêché.

•

Les Ventes

On a vendu le 22 mars à l'Hôtel Drouot un certain nombre d'œuvres modernes réunies par M. Alfred Savoir. Celles de Claude Monet et d'Odilon Redon paraissent de plus en plus recherchées. Les fleurs de ce dernier se sont vendues entre 8.500 et 10.100 francs; des *Pommiers en fleurs*, par Claude Monet ont été adjugés 21.000 francs ; une vue de *Vétheuil* 40.000 francs, et la *Fête Nationale du 30 juin 1878*, 44.000 francs. Un Toulouse-Lautrec, *Les deux amies* a été adjugé 17.500 francs.

Une réunion de nature à peu près analogue était celle faite par le comte de L..., Beaucoup des tableaux remis en vente étaient d'ailleurs récemment passés à l'Hôtel Drouot. Les prix ont assez peu varié dans l'ensemble. Ainsi des *Vaches au marais*, par Corot, adjugées 22.000 francs en mars 1921 à la vente Georges Petit ont retrouvé le prix de 20.800 francs ; *La causette*, par Pissarro adjugée 21.500 francs à la même vente a fait 21.100 francs.

Les autres chiffres sembleraient indiquer un léger recul de la plupart des prix ; mais il faut observer que les achats primitifs avaient été faits dans des ventes très suivies, très défendues, et qu'il n'était pas possible d'escompter en un an de temps à peine une variation avantageuse de la valeur des toiles. Pour tenter pareil essai, il faudrait un acheteur avisé qui sache découvrir dans les ventes courantes la pièce de qualité, qui sache en réunir un assez grand nombre ainsi acquises et qui sache ensuite revendre dans les meilleures conditions. Ce n'est pas impossible, mais cela ne peut être fait que par un connaisseur adroit et peu pressé de réaliser.

Car à vrai dire l'amateur de tableaux est souvent aujourd'hui un spéculateur. Il joue à l'Hôtel Drouot comme à la Bourse. Heureux encore est-on lorsqu'il veut bien regarder les œuvres qu'il acquiert. Certains peuvent les empiler comme des liasses de titres. Cela explique les prix obtenus par certaines œuvres sans valeur artistique, les timbres-poste par exemple. C'est une sorte de billet à ordre qu'on se procure ou plutôt une action négociable. Ainsi M. Griebert a acheté 300.000 francs, le 7 avril, pour un amateur américain le seul exemplaire connu d'un timbre de la Guyanne Anglaise de 1856. Il va sans dire que la valeur est tout à fait fictive et conventionnelle ; elle n'est basée que sur la rareté de la pièce. Chose curieuse, pièce rare ne veut pas dire pour le collectionneur nécessairement pièce unique ; un tableau, un dessin sont des pièces uniques, mais cela n'intéresse pas la manie de l'amateur. La rareté ne commence que lorsqu'il s'agit de pièces pouvant être trouvées à plusieurs exemplaires, estampes ou timbres. Ainsi un dessin de Forain vaut souvent beaucoup moins cher que l'estampe gravée d'après lui. Explique qui pourra cette folie humaine. C'est un fait. Elle se donne libre cours en matière de timbres-poste. Le même M. Griebert a acheté pour 105.000 francs un autre timbre dans la vente Ferrari de la Renotière, mais voilà, il s'agissait du seul exemplaire connu du « 5 c. bleu pâle sur papier mince verdâtre de Boscaven, Etats-Unis, resté neuf

sur lettre ». Admirez s'il vous plait l'importance de cela.

Malgré tout la spéculation a d'heureux effets pour les peintres eux-mêmes. Au début d'un amour sincère des choses d'art, c'est elle qui fait monter les prix. Il suffit qu'elle s'attache à certaines écoles ou à certaines tendances. Les œuvres du XVIIIe siècle en ont longtemps bénéficié ; c'est maintenant au tour des modernes, voire des extrémistes. Tant pis pour qui se laissera surprendre par la baisse. Et pourtant à mon sens la sagesse est d'acheter simplement ce qui est bon en dehors de toute mode. Un jour ou l'autre l'œuvre retrouvera son prix fort comme il est arrivé, il n'y a pas même une vie d'homme, pour les tableaux de Chardin ou de Watteau.

TRISTAN LECLÈRE.

●

Livres et Revues

Histoire de l'Art, par ELIE FAURE. — *L'Art Renaissant*, 8e édition. — *L'Art Moderne*, 6e édition. Paris, G. Crès et Cie, 1922 et 1921, 2 vol. in-8°. Nombreuses illustrations.

M. Elie Faure n'est pas de ces historiens qui cherchent humblement la vérité et s'efforcent de mettre quelque clarté dans le désordre apparent des faits. C'est un chantre inspiré. Au souvenir des œuvres qu'il aime, il prend sa lyre et les noms, les mots, les images se succèdent, s'enchaînent et quelquefois se bousculent dans une sorte d'improvisation éloquente et musicale. C'est à cet enthousiasme et à ce lyrisme qu'est dû le succès de l'Histoire de l'Art de M. Elie Faure. C'est aussi au nombre et à la qualité des gravures. Le choix en est fait avec beaucoup de discernement et de goût, et il est souvent original.

Saint Hubert, par HENRI MARTIN, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal (collection de *L'Art et les Saints*). Paris, H. Laurens (1921), in-8°. 36 illustrations.

C'est à l'auteur d'études savantes sur la vénerie et la fauconnerie dans l'ancienne France, que l'éditeur Laurens a demandé de raconter par le texte et par l'image l'histoire de Saint Hubert, patron des chasseurs. C'est aussi l'historien de la miniature, à la fois sensible et érudit. M. Henry Martin fait de la vie légendaire de l'évêque de Liége un récit sans apprêt, mais non sans art, et enrichit d'excellentes pages la collection de *l'Art et les Saints*.

L'Art enseigné par les maîtres : Le Paysage, par HENRI GUERLIN. Paris, H. Laurens (1922), in-8°.

Dans trois volumes précédents, M. H. Guerlin avait déjà fait connaître, par de bonnes citations « ce qu'ont écrit, dit, pensé, artistes et écrivains » sur la *Composition*, le *Dessin*, la *Couleur*. Les textes qu'il vient de réunir sur le *Paysage* sont choisis et classés avec la même méthode. On y fait de piquantes découvertes. Peut-être l'auteur a-t-il distribué un peu trop généreusement le nom de maitre : Georges Fraipont, qu'il cite huit fois, n'est pas un maitre au même titre que Corot ou Millet.

Seurat, par LUCIE COUTURIER (Edition des *Cahiers d'Aujourd'hui*). Paris, G. Crès et Cie, (1921) in-4°, 36 pages, 40 planches hors texte.

Quelques artistes contemporains ont, pour Georges Seurat, mort jeune, un véritable culte. On sait qu'il fut l'initiateur du *divisionnisme* (son ami Paul Signac lui a dédié le livre où cette doctrine est exposée) et qu'en raison de ses recherches de beaux « volumes » et de style, nos modernes « constructeurs » se réclament de lui. Les vingt-six peintures et les quatorze dessins reproduits dans cette monographie montrent très bien la suite des recherches de Seurat et c'est avec une sympathie persuasive qu'elles sont expliquées par Mme Lucie Cousturier, peintre et écrivain de talent.

L. D.

● ● ●

Directeur de poterie, connaissant fabrication terre cuite, faïence grès, bon décorateur, recherche situation France ou étranger. — M. Hermant (Gustave), céramiste, villa « La Cigale », 31, boulevard Faidherbe à Eu (Seine-Inférieure).

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

En réponse aux propositions adressées le 22 janvier par la Chambre syndicale des Artistes Décorateurs aux Présidents des Chambres syndicales de l'ameublement et du bronze, la Commission intersyndicale de ces industries a répondu par la note suivante qui fixe les principes de collaboration entre les artistes et les industriels. Comme on le verra par la lettre de M. Charles Plumet publiée plus loin, le conseil d'administration de la Chambre syndicale des Artistes Décorateurs a donné son adhésion à ces principes, sous réserve d'un seul mot. A la suite de cette réserve, M. Goumain, au nom de la Commission intersyndicale n'a fait d'ailleurs aucune difficulté pour retrancher le mot sujet à discussion.

•

Principes généraux établis en vue de la collaboration des artistes créateurs de modèles et des industriels.

Ces principes intéressent :

1° Collaboration, cession de modèles, droits de signature et d'édition.

2° Participation aux expositions.

3° Propagande.

I. — Collaboration.

Cession de modèles, droits d'exportation, droits de signature, droits d'édition.

Les industriels reconnaissent en principe à l'artiste, créateur de modèle, le droit de signature ; toutefois l'industriel personnellement créateur, ayant sous ses ordres des dessinateurs, qui ne font qu'exécuter ses conceptions, n'est pas tenu de publier les noms de ses collaborateurs.

Dans le cas où cet industriel s'adresserait à un artiste créateur de modèle pour éditer les créations de celui-ci, il pourra, d'accord avec l'artiste, ou bien indiquer son nom seulement, ou bien indiquer le nom de l'artiste créateur de modèle,

Les contrats d'édition, les actes de cession des modèles ne peuvent qu'être passés individuellement entre les artistes créateurs de modèles et les industriels selon la volonté des parties ; la nature et le prix de l'œuvre, cédée ou éditée, entrainant chaque fois un cas d'espèce.

Cependant trois cas se présentent assez généraux pour être adoptés comme base de contrats.

Premier cas.

L'artiste créateur de modèle, pour un prix convenu, vend à l'industriel un modèle avec tous droits de reproduction et de vente d'édition sans restriction ; l'artiste créateur de modèle n'ayant que le droit d'exiger sa signature d'auteur.

Deuxième cas.

L'artiste, créateur de modèle, remet à l'industriel son modèle à l'édition.

Il a alors droit :

1° A la signature.

2° A des primes d'auteur ou d'édition qui sont déterminées entre les contractants selon la nature de l'œuvre.

3° Au contrôle de la vente.

Troisième cas.

L'artiste, créateur de modèle, remet à l'industriel son modèle à l'édition, mais avec une indemnité pour ses frais d'études et l'établissement matériel de son modèle.

Il a droit, en plus :

1° A la signature.

2° A des primes d'auteur ou d'édition qui sont déterminées entre les contractants selon la nature de l'œuvre.

3° Au contrôle de la vente.

Droit de respect.

En outre des droits d'auteur et des droits de signature, il existe un autre droit que l'on peut appeler le droit de respect. Ce droit de respect est le droit que tout artiste, créateur de modèle, veut pour son œuvre, principalement, celui d'empêcher toute déformation ou toute modification de son œuvre.

Il est applicable à tous les cas de contrats prévus ci-dessus mais il comporte cependant les modalités suivantes :

1° L'artiste créateur interdit au cessionnaire toute modification de son œuvre.

2° L'artiste créateur autorise des modifications, mais seulement avec sa collaboration.

3° L'artiste créateur autorise toutes modifications faites par le cessionnaire.

Conformément à ces principes et à ces droits, des contrats seraient passés entre artistes créateurs de modèles et industriels, selon les contrats types à élaborer d'un commun accord entre les organisations industrielles et artistiques.

Expositions.

Les expositions ont eu jusqu'ici deux caractères différents :

Les unes purement artistiques :

Telles les expositions du Salon d'Automne, de la Société des Artistes Décorateurs, des Salons annuels, des Salons privés, etc...

Les autres, commerciales et industrielles : telles les Expositions universelles, les Salons du mobilier, les foires de Paris, Lyon, Bordeaux, etc...

1° Dans les expositions artistiques le ou les artistes créateurs de modèles seront en nom principal sur les cartouches, pancartes, affiches et catalogues. Mais ils devront faire suivre leur nom du nom de l'éditeur ou de la firme éditrice avec la mention X... éditeur.

2° Dans les expositions industrielles et commerciales l'éditeur (ou la firme éditrice) sera en nom principal sur les cartouches, pancartes, affiches et catalogues ; mais il devra faire suivre son nom du ou des noms des artistes, libres créateurs de modèles exposés, avec la mention : modèle de X... ou composition de Y....

Dans les revues, catalogues, réclames, les mêmes principes seront adoptés.

3° Dans les expositions de formes nouvelles, à la fois artistiques et industrielles permettant aux industriels et artistes créateurs de modèles de manifester en commun leur collaboration, les modalités de participation et de présentation à ces expositions seront étudiées d'un accord commun par les intéressés.

Propagande.

Une propagande active et exclusive à l'art moderne sera menée dans tous les milieux.

Cette propagande se fera au moyen d'articles de presse, de visites d'ateliers d'artistes et d'industriels, d'usines, d'expositions, de magasins, d'écoles, de conférences artistiques, financières, techniques, industrielles, commerciales, etc...

Ces conférences auront pour but l'initiation et l'éducation des artistes, des industriels, des intermédiaires, des commerçants, des acheteurs.

Des cours seront faits aux représentants et aux vendeurs pour les mettre à même de défendre la cause de l'art moderne.

M. Charles Plumet, président de la Chambre Syndicale des Artistes Décorateurs Modernes, a répondu à cette note par la lettre suivante, adressée le 4 avril à M. Goumain, président de la Chambre Syndicale de l'ameublement.

Mon cher Président,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 23 mars ainsi que de la note de la Commission Intersyndicale qui l'accompagnait et qui répondait à celle dont notre Chambre Syndicale avait pris l'initiative.

Je l'ai communiquée à notre Conseil d'Administration et j'ai le plaisir de vous annoncer que la lecture en a été accueillie avec la plus vive satisfaction.

Tous les membres présents sans exception m'ont chargé de vous féliciter des termes clairs et nets dans lesquels votre note a été rédigée et qui répondent entièrement aux désirs que nous avions exprimés.

Ils sont heureux de constater qu'un grand pas vient d'être franchi, nous acheminant les uns et les autres vers une entente complète et définitive.

Une petite objection de forme seulement a été faite et je suis chargé de vous la communiquer.

Au paragraphe 2 de l'article « Expositions » le Conseil d'Administration de la Chambre Syndicale des Artistes Décorateurs Modernes vous demande de supprimer le mot « libre » placé entre parenthèses.

Vous comprendrez, Monsieur le Président, la raison qui nous fait vous faire cette demande.

En effet les droits des Industriels restent entiers puisqu'ils sont très nettement définis à la deuxième phrase de l'article « Collaboration ».

D'autre part il nous a paru inopportun de créer en fait dans un texte qui sera soumis à l'Assemblée Générale de la Chambre Syndicale des Artistes Décorateurs Modernes l'existence de deux sortes de décorateurs : ceux qui seraient libres et ceux qui ne le seraient pas...

Veuillez, je vous prie, me dire quel jour vous voulez continuer avec nous ces utiles entretiens pour le plus grand bien des industries de l'ameublement et pour le développement de l'Art Décoratif de notre pays.

Je vous rappelle que nos réunions ont lieu tous les lundis à 17 heures et demie.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments sympathiques et dévoués.

CHARLES PLUMET.

ALBERT LÉVY, *Editeur-Gerant.* G. KADAR, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Un candélabre électrique pour l'éclairage des villes, au Salon de la Nationale. — Un candélabre de rue ou de place publique exposé comme une œuvre d'art dans un de nos Salons annuels, ce n'est pas spectacle banal. Cet exemple de recherche de la beauté, dans un objet utile et destiné à être reproduit à des milliers d'exemplaires, mérite d'être signalé et loué.

Le type inédit de candélabre qui se dresse au pied d'un escalier, dans le jardin de la « Nationale » est l'œuvre du bon architecte Théodore Lambert, professeur à l'Ecole des Arts décoratifs, bien connu comme un infatigable chercheur. Il a valu à son auteur le premier prix, dans un concours organisé par la *Renaissance des Cités*, au printemps de 1921.

Le rapporteur du concours, notre collaborateur Henri-Marcel Magne analysait alors en ces termes les qualités de trois modèles (un grand et un petit candélabre et une potence) présentés par M. Théodore Lambert :

« 1° *Qualités pratiques :* De forme circulaire et dépourvus de toute saillie, gênent au minimum la circulation, ne peuvent blesser les passants, risquent moins d'être accrochés par les véhicules et ne se prêtent pas à l'escalade.

Sont d'un entretien extérieur rapide, grâce à l'absence d'ornements du côté exposé à la boue et grâce au faible relief de ces ornements sur les faces perpendiculaires.

Sont d'un entretien intérieur aisé, grâce à la hauteur de la boîte d'épissure, grâce aux couvercles à charnières permettant la surveillance aux changements de direction des fils conducteurs et grâce à la suppression de toute enveloppe gênante pour le remplacement de la lampe ;

2° *Qualités esthétiques*, — D'une grande légèreté d'aspect par l'absence de toute disposition ou décoration rappelant les types d'appareils usités pour le gaz ou le pétrole, présentent notamment des couronnements élégants bien adaptés à la disposition d'une lampe dirigée vers le sol.

Offrent une pureté de ligne qui s'harmonise avec la sobre richesse due aux oppositions des faces lisses et des faces ornées.

Donneront tout leur effet comme ils seront vus, c'est-à-dire d'enfilade, par le piéton longeant le trottoir, les faces nues étant au regard des magasins et de la chaussée... »

Les modèles de candélabres de M. Théodore Lambert présentent, de plus, de grands avantages au point de vue de la puissance d'éclairage, de l'économie de matière et de la facilité de fabrication.

•

Collaborations. — La lampe de bureau publiée dans notre numéro d'*Avril*, page 108, a été exécutée par J. Puiforcat d'après les dessins de Domin et Genevrière.

Les broderies publiées dans notre numéro de *Mai*, pages 141 à 146, sont dues à la collaboration de Mlle Evelyne Dufau et de Mme Dufilhol.

La Douleur. POPINEAU.

Le Monument aux Enfants du Cher. — La ville de Bourges, riche en beaux édifices, a voulu que le monument, dédié aux Enfants du Cher, morts pour la France, fût le premier qui, dès leur arrivée arrêtât le regard des étrangers. Il s'élèvera à l'entrée d'un square, aménagé tout exprès pour lui faire un fond de verdure, sur un des côtés de l'avenue de la gare.

L'œuvre a été confiée, à la suite d'un concours, au sculpteur Popineau, aujourd'hui professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Bourges. Le détail reproduit ici indique dans quel esprit l'artiste l'a conçue. Point de littérature, le minimum de pittoresque; et sauf une victoire ailée, des symboles sans abstraction, directement empruntés à la vie. Sur un mur en hémicycle, d'une architecture très simple, deux bas-reliefs et un haut-relief racontent le *départ*, le *combat*, le *retour*. Aux extrémités du monument, en retour d'angle, deux figures de femmes en haut-relief sont agenouillées, deux figures à la fois décoratives et expressives qu'accompagnent les dates 1914 et 1918. Elles sont vêtues du costume berrichon, avec le bonnet et la cape. L'une, dans une attitude d'accablement, représente *la Douleur*, l'autre, qui relève un visage meurtri, c'est *l'Espoir*.

Les Musées

Au Musée du Louvre. — On peut admirer au Louvre le beau portrait d'Albert Dürer par lui-même : il est exposé dans la salle Denon depuis le 9 mai.

Le Louvre qui était dépositaire de cette œuvre depuis un an vient de l'acquérir pour 300.000 francs à la vente de la collection de Villeroy.

Le maître de Nuremberg s'est plu maintes fois à scruter son progre visage, à se prendre, à défaut de modèle, comme sujet d'étude. Dans la suite assez nombreuse de ses portraits par lui-même, celui de l'ancienne collection de Villeroy, daté de 1493 (l'artiste avait alors vingt-deux ans) est un des plus émouvants par un singulier mélange de douceur et de gravité.

Un Musée Henner va être constitué dans l'ancien hôtel de Guillaume Dubufe, avenue de Villiers, que vient d'acheter à cet effet la nièce du peintre, Mme Jules Henner. Ce musée qui sera légué à l'Etat comprendra environ 200 tableaux et 3.000 dessins.

●

Strasbourg. *Musées municipaux.* — Une nouvelle salle vient d'être ouverte au Château des Rohan, elle contient les collections réunies de *petites sculptures*, de *médailles* et de *céramiques modernes* du Musée des Beaux-Arts et du Musée des Arts décoratifs. L'ensemble le plus intéressant de cette collection est

composé de 29 bronzes d'Antoine-Louis Barye (1796-1875). Ces statuettes et groupes du célèbre sculpteur animalier font partie du legs Chauchard aux Musées nationaux et ont été attribués au Musée de Strasbourg. Parmi les autres sculpteurs représentés nous citerons les alsaciens Landolin Ohmacht (1760-1834), André Friederich (1698-1877), Philippe Grass (1801-1876), Louis Stienne (1845-1908), Auguste Bartholdy (1834-1904), Jean Ringel d'Illzach (1847-1916), enfin les contemporains : Rupert Carabin, Albert Schultz, Alfred Marzolff, Henri Waderé, Hans Gsell, Théophile Klem, Edouard Preiser. La sculpture française est en outre représentée par P.-J. David d'Angers (1788-1856) et Aristide Maillol.

L'importante collection de *médailles modernes* rappelle tous les artistes ayant joué un rôle dans cet art, qui a eu dans la France des cinquante dernières années une si admirable renaissance. La salle comprend enfin une collection de grès vernissés et flammés où sont représentés les noms de Th. Deck, Paul Jeanneney, Auguste Delaherche, A. Boissonnet, la poterie du Golfe Juan, enfin les divers artistes qui ont fait renaître cet art à Soufflenheim en Alsace. Le mobilier de cette nouvelle salle est de l'artiste alsacien Ch. Spindler.

●

Au Musée de Sèvres, du 15 juin au 30 septembre, première exposition collective de céramique française contemporaine réunissant des œuvres de MM. Arnaud, Avenard, Bardou, Cazaux, Mme Berthe Cazin, MM. Dammouse, Lachenal, Luce, M. et Mme Massoul, MM. Mayodon, Rumèbe, Simmen, Süe et Mare.

●

Le Musée de Bourg. — Les voyageurs curieux d'art qui ont parcouru l'Est de la France connaissent tous la célèbre église de Brou, près de Bourg-en-Bresse. Plus rares sont ceux qui ont pris le temps de visiter le musée de la ville, installé naguère encore dans les salles obscures d'un petit hôtel, voisin de la Mairie. Il contient pourtant quelques belles œuvres : un triptyque représentant la *Vie de Saint Jérome*, donné par Marguerite d'Autriche à l'Eglise de Brou, un masque de la *Joconde* attribué à Léonard de Vinci, un portrait par Largillière, *La gardeuse de vaches* de J. F. Millet, datée de 1859, une toile de Gustave Moreau *(les Athéniens livrés au Minotaure)*, des dessins de Puvis, de remarquables sculptures du XVe et du XVIe siècle, une élégante crédence ronde de l'école de Hugues Sambin, bien connue par les reproductions...

Toute cette collection à laquelle ont été jointes d'importantes séries de costumes et d'objets usuels locaux vient d'être installée avec goût, par les soins de notre confrère Alphonse Germain, dans le cadre spacieux de l'ancien prieuré de Brou. Le Ministre de l'Instruction publique s'était fait représenter, le 30 avril, à l'inauguration du nouveau musée, par notre collaborateur Paul Vitry, conservateur du Musée du Louvre.

C'est dans l'ancien musée de Bourg que des peintres comme Migonney, des sculpteurs comme Muscat, des architectes comme Paul Cret qui représente actuellement avec tant de talent et d'autorité l'architecture française en Amérique, ont eu leurs premières révélations d'art. Souhaitons que le nouveau musée, dont les richesses sont mieux en valeur, éveille parmi leurs cadets d'aussi heureuses vocations.

●

Le Musée régional de Saintes. — Notre confrère Hubert Morand décrivait récemment dans le *Journal des Débats* ce petit musée peu connu, créé, près de la place Saint-Pierre, dans un charmant hôtel du temps de la Régence. Possesseur actuel de cet hôtel, un notable saintais d'une haute culture, M. Mestreau, s'applique, depuis quarante ans « à l'aménager, à le meubler et à le décorer, pour l'honneur de sa province, dans le goût saintongeais. »

Au rez-de-chaussée, une armoire remplie de débris d'armures trouvés dans le lit de la Charente, à Taillebourg, un petit salon orné de boiseries Louis XIV, provenant de Tonnay-Charente, où naquit, en 1641, la future marquise de Montespan, la salle des faïences et celles des coiffes saintongeoises qui passent pour les plus vastes de France et les plus difficiles à « monter ».

A l'étage supérieur, voici une chambre paysanne, des souvenirs de l'abbaye de Saintes, une cheminée de bois et un plafond peint provenant de vieux logis, des costumes de fête, des plats de Bernard Palissy « bien à leur place dans une ville où l'auteur de l'*Art de la Terre* passa vingt ans de son existence tourmentée... »

« Les collectionneurs et les amateurs de toutes nos provinces, conclut M. Hubert Morand, pourraient s'inspirer heureusement, s'ils veulent fonder un musée régional, du modèle que leur offre le musée Mestreau. Mais qu'ils se hâtent : la vie est courte, la tâche est longue, les bibelots deviennent rares et les brocanteurs innombrables. »

Enseignement. Ecoles

Films d'enseignement artistique. — Les idées se sont précisées depuis un an dans la question du film d'enseignement artistique. Industriels et pédagogues, trop attachés à des opinions personnelles et exclusives, dont l'erreur était d'exclure, chez les premiers, les nécessités pédagogiques, et chez les seconds, les nécessités industrielles, ont fini, se connaissant mieux, par se comprendre. Il en est résulté non seulement des conférences, des discours et un congrès, mais encore des essais pratiques et, mieux, le premier film d'enseignement technique : Le *Fer forgé*.

Il convient d'attacher à ce résultat toute l'importance qu'il mérite. Désormais, on sait dans quel sens doivent s'orienter et comment doivent se grouper les efforts.

Le problème, en cette matière, est complexe et c'est précisément pour en avoir ignoré les données essentielles qu'on a perdu un temps précieux.

Le problème est à la fois industriel et pédagogique. Pédagogique, il est facilement résoluble par la collaboration étroite des membres de l'enseignement artistique et des techniciens du cinématographe ; industriel, il présente des difficultés de deux ordres : 1° l'amortissement ; 2° les copies. En effet, actuellement, un film d'enseignement quel qu'il soit, ne peut être amorti en raison de la hausse considérable du prix de revient; d'autre part, un tel film fut-il amortissable, ou remboursé par l'Etat, le nombre de ses copies nécessaires est si considérable et le prix du support, d'ailleurs fragile, est si élevé, que son exploitation pratique est impossible.

Il s'agit donc, pour le présent, de limiter judicieusement cette production à des films spéciaux dont il n'est pas indispensable, pour remplir leur rôle, de posséder un nombre considérable de copies. Si, pourtant, — ce qui est probable — l'industrie découvre demain un support nouveau, solide et très bon marché, le film d'enseignement pourra entrer dans la voie des larges réalisations.

La Ville de Paris a donc fait exécuter, pour son compte, le *Fer forgé*. Première manifestation, et démonstrative.

Ce film d'enseignement technique a été exécuté dans les ateliers de l'Ecole Dorian, à Paris, sous la direction de M. Adrien Bruneau, professeur à l'Ecole des Arts décoratifs.

Tout a été judicieusement mis en œuvre pour la perfection de ce film ; l'utilisation notamment, de moyens techniques propres au cinéma qui, comme le ralenti, permettent de décomposer un mouvement essentiel dans son ensemble, ou un tour de main, sans la déformation de l'exercice pratique, à l'atelier. On s'y est justement attaché aussi, par des éclairages soignés, des groupements intelligents, à faire ressortir toute la beauté du métier de la forge. Tel, ce film est une excellente réalisation et nous indique tout ce qu'il est possible d'obtenir actuellement dans cet ordre d'idées.

Un grand film, sur *le Costume*, est également en cours de réalisation, sous la direction de M. Rupert, dans les mêmes conditions pratiques, c'est-à-dire par la Ville de Paris.

D'autre part, la coopérative de l'Enseignement, qui groupe des professeurs et des maîtres dévoués à la cause du cinéma d'enseignement, a décidé de faire exécuter, dès à présent, des films d'orientation professionnelle, destinés à guider l'enfant dès l'école, dans son choix d'un métier. Excellente initiative, qui nous a valu déjà, un concours pour le *Tourneur sur bois*, bien capable de rendre de très grands services à l'apprentissage et de diriger, vers les beaux métiers d'art notamment, de précoces aptitudes et des goûts encore hésitants.

Léon Moussinac.

●

Le cours spécial d'architecture et des arts qui s'y rattachent, comportait cette année six conférences hors série, qui ont commencé le 15 mai dans la petite salle des fêtes du Trocadéro.

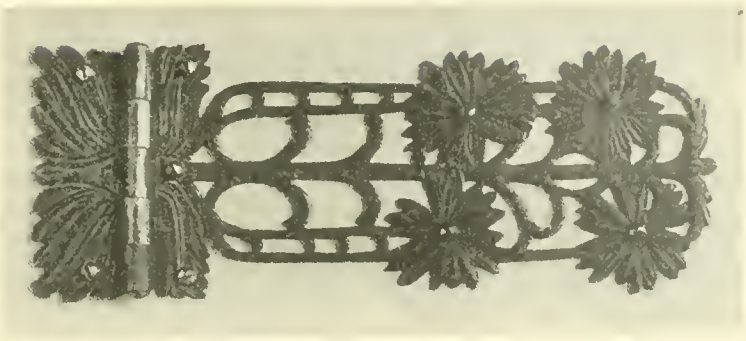
Les quatre premières étaient faites par MM. Aubert, P. de Nolhac, A. Brutails, F. Raugel.

La 5e conférence aura lieu le 19 juin : M. Camille Enlart parlera de l'art des Croisés.

La 6e sera faite le 26 juin, sur l'architecture militaire au Moyen âge, par M. Paul Bœswillwald.

Ces conférences ont lieu à 17 heures; des cartes d'entrée sont délivrées sur demande écrite à l'administration des Beaux-Arts (timbre pour la réponse).

Travaux récents des élèves de l'Ecole Municipale des Arts décoratifs de Strasbourg. — Strasbourg possède, remontant au temps de la domination allemande, une Ecole des Arts Décoratifs installée dans un vaste bâtiment construit tout exprès et entouré d'un jardin fourni de plantes à la disposition des élèves.



Penture fer forgé. Travail d'un elève de 2me annee

Son entrée est signalée par une grille de fer forgé surchargée de motifs floraux, au-delà de laquelle est une façade revêtue de carreaux céramiques où, parmi des combinaisons ornementales aux dominantes jaunes, se découpent des figures allégoriques d'un style antérieur à l'art plus sobre, mais froid, qu'on a qualifié de munichois.

Avant 1914, l'enseignement dispensé aux élèves, était à l'image de cette facade et de cette grille, ainsi que le révèlent des meubles, des ferronneries, des carreaux céramiques que la nouvelle direction conserve à titres de témoins, afin de permettre de comparer les directives anciennes et les nouvelles.

Il en est tout autrement, en effet, depuis que M. Carabin que des origines alsaciennes recommandaient à la municipalité strasbourgeoise, a pris en main la direction de l'école. Sa grande préoccupation a été de préparer en dehors de toute idée de satisfaction d'orgueil et d'ambition de professorat, d'habiles techniciens dans une branche donnée de l'art décoratif. En fait, des artisans sachant concevoir et réaliser, par suite aptes à devenir des chefs d'atelier, et, pour les moins doués, susceptibles de faire simplement de bons exécutants, ce qui est déjà fort appréciable. Un écriteau placé à l'entrée de l'école ne rappelle-t-il pas que Saint-Simon, et Tolstoï après lui, ont écrit : *Celui qui possède un métier est un homme libre. Plus ses capacités techniques augmentent, plus sa liberté grandit.*

C'est l'avis général des parents strasbourgeois qui se soumettent fort bien aux exigences d'un enseignement dont la durée normale est de quatre années.

Quelles sont les conditions de cet enseignement suivi présentement par cent dix élèves répartis en neuf ateliers professionnels ?

Il est, naturellement, graphique et technique. A l'exception d'un cours d'anatomie et d'un cours d'histoire de l'art qui est fait plus par des visites à travers la ville que par des accumulations de noms et de dates, il comporte peu d'études théoriques.

On se préoccupe surtout d'exciter chez l'élève l'initiative et les facultés d'invention.

A cet effet, trois jours consécutifs, du lundi au mercredi, il dessine, ou modèle, allant graduellement des premiers principes, la perspective élémentaire comprise, à la composition qui lui est facilitée par la mise à sa disposition d'objets (moulages sur nature, plantes vivantes, oiseaux naturalisés, poteries, pièces d'étoffes) susceptibles d'inspirer ou de faciliter ses exercices de recherches dans la partie où il a été très vite spécialisé en raison d'aptitudes marquées. Le fusain fugace et la gomme étant proscrits, il dessine au crayon dur ou à la plume afin d'habituer son œil à trouver d'emblée les proportions, sa main à tracer une ligne sûre. Et ces exercices répétés du lundi au mercredi, pendant trois fois huit heures (8 à 12 et 2 heures à 6), permettant aux élèves de faire immédiatement leur profit des critiques des professeurs qui sont là, non pour corriger de leur main les exercices en cours, mais pour signaler les défaillances et fournir des indications propres à en empêcher le renouvellement. Les trois derniers jours de la semaine, sont consacrés au travail dans la matière même, bois, métal, terre ; les débutants apprennent le maniement de l'outil, les plus avancés réalisent leurs projets dessinés sous le contrôle de professionnels qui ne s'y intéresseront, cette fois encore, que pour discuter la logique de tel projet et initier l'élève aux solutions ou aux tours de main qu'il comporte. Par exemple, pour les décorateurs, la nouvelle direction a pu constater que beaucoup des élèves étaient peu coloristes. Pour corriger cette défaillance de leur œil, un tableau des complémentaires a été affiché dans l'atelier où les jeux de couleurs sont les plus utilisées. A l'élève d'en faire son profit. Le professeur n'interviendra que si, dans le lavis, il y a méprise ou méconnaissance de leur utilisation rationnelle. La liberté individuelle avec, comme correctif, la critique raisonnée, forme donc la base de l'enseignement dispensé.

Ainsi, rompt-on ici avec les errements pratiqués dans tant d'écoles où l'élève privé du stimulant du

travail essentiel n'eut trop longtemps qu'une part d'exécution dans un modèle donné. A Strasbourg, le débutant n'assemble que les planches d'un tiroir, mais c'est tout. Il a conçu tel : il ne forge qu'une tige en volutes, mais ces volutes sont le résultat de précédents exercices, de même qu'avec le temps elles entreront, si elles sont harmonieuses, dans un motif plus important : imposte, potence ou enseigne qui, puissant stimulant, devient la propriété de l'exécutant qui peut ainsi tirer parti de son œuvre, sous réserve du remboursement du prix de la matière première.

La prise de possession du directorat par M. Rupert Carabin, ne remonte qu'au mois de septembre 1920. Cependant un peu plus de douze mois lui ont été suffisants pour, par des conseils judicieux et en recourant à l'enseignement de la nature, à celui offert aussi par quelques chefs-d'œuvre locaux légués par le passé, orienter le goût des élèves vers un art plus simple, plus harmonieux, mieux en rapport avec les aspirations de notre temps, l'esprit français. Or, au cours d'une visite qui a duré deux jours et qui nous a permis d'assister le mercredi, à l'enseignement graphique, le jeudi à l'enseignement technique, nous avons été frappés par l'importance et l'originalité des résultats obtenus. Nous donnons ici un des travaux de ferronnerie; ce sont les plus lisibles, peut-être, avouons-le, ceux dont la tradition est en Alsace la moins adulterée; mais nous aurions pu, tout aussi bien, donner tel plateau, tel vase repoussé au marteau avec une belle sûreté de main, ou encore tels motifs sculptés sur bois ou sur pierre, telles pièces de céramique composées, tournées, engobées, cuites dans l'école même, car elle possède laboratoire et fours.

A côté de cette gracieuse peinture, inspirée par la stylisation de la marguerite, travail d'un élève de seconde année, nous avons remarqué une élégante et robuste poignée de meuble, ainsi qu'une suspension d'une disposition très heureuse; ce sont des travaux de troisième année.

Encore leur intérêt est-il dépassé par des motifs plus importants, en cours d'exécution et qui sont appelés, tant dans le fer forgé que dans l'ébénisterie, à donner, quand ils sortiront, une idée excellente d'un enseignement essentiellement pratique et échappant actuellement à l'ingérence du pouvoir central. Aussi est-il appelé à fournir des données de comparaison dont l'enseignement professionnel, en France, ne pourra, pour le bien de tous, manquer de profiter.

CHARLES SAUNIER.

•

Ecole d'art industriel de Grenoble. — M. Louis Mion, directeur de l'école d'art industriel de Valence, vient d'être appelé par la municipalité de Grenoble, à la direction de son école d'art industriel.

•

Les Expositions

Le Décor de la Vie sous le Second Empire (Musée des Arts décoratifs, du 27 mai au 10 juillet).

Si l'on veut savoir dans quel esprit a été organisée cette exposition, il faut lire l'excellent *avant-propos* imprimé en tête du catalogue. « On ne s'est pas proposé, écrit notre ami Paul Alfassa, de fournir des modèles à l'industrie ou un exemple aux artistes. Il a semblé seulement que le Second Empire avait pris dans l'histoire un recul suffisant pour qu'il y eût intérêt à donner au public une idée de ce que furent, pendant cette période particulièrement brillante de la Société française, le goût et, si l'on peut dire, le style... Pour les uns, le Napoléon III se pare du charme que conservent les souvenirs de jeunesse ou qui s'attache à l'image mentale d'un temps, déjà lointain, de raffinement et d'élégance : pour la plupart des gens il n'est rien que le symbole d'une très grande laideur. L'exposition permettra de contrôler ces impressions un peu confuses. »

Nombreux seront les visiteurs qui voudront contrôler leurs impressions au Pavillon de Marsan. S'ils ont le don de sympathie ou d'indulgence historique, ils prendront à cette évocation d'une époque — quelque réserve qu'on fasse sur son goût — un véritable plaisir.

S'ils aiment la belle ou la jolie peinture, ils s'attarderont devant des toiles de Legros, de Bazille, de Stevens, de Tassaert ou d'artistes oubliés comme

Charles Hue, devant des aquarelles de Lami, de Jongkind, de Constantin Guys, devant des œuvres anciennes de Puvis, Manet, Renoir, Degas ou Claude Monet. De jolies robes les charmeront. Enfin si, après avoir regardé les meubles, ils sortent de l'exposition confirmés dans l'horreur du faux-luxe et du pastiche c'est-à-dire de l'ornementation incohérente et excessive obtenue par le rapprochement de motifs pillés partout, ils n'auront pas perdu leur temps. Dans le décor de la vie, le Second Empire n'a été « moderne » que par la création de quelques petits meubles capitonnés qui sont parfois d'heureuses proportions et qui répondaient à un besoin de confort.

●

Exposition P. P. Prud'hon (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Mai-Juin).

En cette période de crise de la peinture française, il ne peut être que bienfaisant, l'exemple du grand peintre que son doux génie préserva des tyranniques doctrines des théoriciens de son temps. Il faut remercier les organisateurs de l'exposition de l'avoir si bien et si opportunément invoqué. Mieux que beaucoup de ses contemporains, Prud'hon comprit l'antique. Mais il aimait aussi Léonard et Corrège et surtout il étudiait avec ravissement la nature « pour en saisir les finesses ». Toutes ses œuvres exposées au Petit Palais le proclament : portraits, études de nus, compositions décoratives, illustrations d'imprimés, pièces d'orfèvrerie, meubles destinés à l'impératrice Marie-Louise, où l'on retrouve la même beauté plastique, le même charme profond que dans ses peintures.

●

La Collectivité des Artistes Décorateurs artisans et créateurs de modèles des arts appliqués, fondée en 1917, sous la présidence de M. H. Dubret vient de faire cette année encore une intéressante exposition à la Foire de Paris. Pour tous renseignements sur ce groupement, s'adresser au siège de la *Collectivité*, 1, rue d'Hauteville.

●

Exposition internationale de Pittsburgh. — Le jury de l'expositon a décerné trois médailles, lors de la séance d'ouverture, le 27 avril.

1.500 dollars ont été remis au titulaire de la première médaille, M. G.-W. Bellows (américain).

1.000 dollars, au titulaire de la seconde médaille, M. René Ménard.

500 dollars, au titulaire de la troisième médaille, M. Henri Lebasque.

Mme Laura Knight et M. Lucien Simon, invités, ont pris part aux opérations du jury.

L'Institut Carnegie se propose, avec l'autorisation des exposants d'envoyer toutes les toiles de l'exposition, soit : 175 américaines, 40 françaises, 35 anglaises, et 48 de pays divers dans les villes les plus importantes des Etats-Unis.

Il faut apprécier comme il convient, les libéralités de cette si célèbre institution, qui en dehors des prix importants qu'elle attribue, prend à sa charge tous les frais de transport des œuvres, et permet aux artistes de se faire connaître dans tous les centres d'art des Etats-Unis.

Ajoutons qu'a partir de cette année et grâce à l'initiative de M. Homer Saint-Gaudens (fils du célèbre sculpteur et sous-directeur de la section des Beaux-Arts de l'Institut Carnegie) une modification importante a été apportée au régime de l'admission des œuvres. Jusqu'ici elles étaient soumises à l'acceptation d'un seul jury américain, elles sont maintenant admises par un comité national constitué dans chaque pays et ce comité doit être renouvelé chaque année.

●

L'Exposition d'architecture de Strasbourg. — A l'occasion de l'ouverture, à Strasbourg, d'une Ecole Régionale d'architecture, nouveau rameau de l'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, instituée par décret présidentiel du 27 août 1921, M. Danis, directeur des services de l'Architecture et des Beaux-Arts d'Alsace et de Lorraine vient d'organiser, dant l'ancien palais impérial, aujourd'hui Palais du Rhin, une exposition de l'œuvre des grands architectes français depuis 1671 (date de la fondation de l'académie d'architecture) jusqu'à nos jours.

L'Exposition a été inaugurée le 26 mai par M. Alapetite, commissaire général de la République en Alsace et en Lorraine et M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts.

Avec l'aide de ses collaborateurs habituels, de collectionneurs qui ont bien voulu se dessaisir pendant quelques semaines de belles œuvres ou de précieux documents, enfin avec le concours de MM. Vitry, Guiffrey, Pératé et Hautecœur, conservateurs des Musées Nationaux, M. Danis s'est efforcé de présenter, dans une suite de plans et d'élévations, pour la plupart peu connus, une image claire de l'évolution de l'architecture française, depuis les châteaux

et les palais de Jules Hardouin-Mansart et Robert de Cotte jusqu'aux premières grandes constructions modernes en ciment armé. Pour rendre cette présentation plus vivante, les organisateurs de l'exposition, ont heureusement rapproché des dessins qui constituent le témoignage direct du génie de chaque maître, de nombreux documents relatifs à sa personne ou à son œuvre : bustes ou portraits peints, tableaux, gravures, aquarelles, représentant les monuments édifiés, accompagnent les *Marly* de Mansart, les *Bosquets de Trianon* de Le Nôtre, la *Place Louis XV* de Gabriel, l'*Arc de l'Etoile* de Chalgrin, les savants et harmonieux projets des Blondel, des Contant-d'Ivry, des Anroine, des Bélanger...

Mais la révélation de l'exposition, c'est Kléber architecte. Avant de s'illustrer sous les drapeaux de la République, le grand Kléber, élève de Chalgrin, fut en effet un architecte apprécié et remplit les fonctions d'inspecteur des Bâtiments publics à Belfort. Il a construit l'hôpital, actuellement Hôtel de Ville de Thann, le chapitre de Masevaux, l'église de Chèvremont, renfermant de belles boiseries, le clocher de l'église de Larivière... Même militaire Kléber ne délaissa pas complètement l'architecture : le monument commémoratif de la mort de Marceau, à Coblence est de son dessin.

De l'ensemble de ces documents se dégage une impression de science et de probité, d'imagination soumise aux règles du bon sens, de saine et souriante raison. Il s'en dégage aussi une leçon qui, nous en sommes sûrs, ne sera pas perdue : et c'est sous de bons patronages que s'inaugure l'Ecole Régionale d'Architecture de Strasbourg.

●

Exposition régionale d'Art et d'Art appliqué de Strasbourg. — Dans le but de favoriser le développement de l'art moderne en Alsace, un comité vient de se constituer, afin d'organiser une exposition présentant un aperçu aussi complet que possible de la production des artistes, artisans et industriels d'art de la région.

Cette exposition, placée sous le patronnage de la Société des Amis des Arts de Strasbourg, sera organisée par un comité qui comprend des représentants des différents groupements d'artistes et industriels d'art, de l'Ecole des Arts décoratifs et des Musées de la Ville de Strasbourg.

L'exposition « l'Art en Alsace » aura lieu dans le Pavillon de l'Orangerie à Strasbourg, du 2 juillet au 31 août 1922, époque coïncidant avec les fêtes du Grand Prix de l'Automobile-Club de France à Strasbourg.

Aquarelles d'un architecte. — Le sens péjoratif attribué parfois à ce titre reste très loin de la pensée du visiteur, devant l'exposition de Louis Sorel à la galerie Simonson.

Voisinant avec Marie-Paule et Madeleine Carpentier, les œuvres de l'architecte Louis Sorel *tiennent bon*. L'ensemble s'harmonise et se complète. Nulles de ces sécheresses amenées par le crayon trop méticuleux et que l'on reproche à certains de ses confrères.

Ici, des harmonies simplifiées, d'intelligents sacrifices, une jolie et puissante coloration, un choix de haut goût, pour le site dans le paysage, l'heure dans la journée, l'époque dans l'année.

Aucune habileté de mauvais aloi, mais au contraire de la sincérité servie par une vraie science.

Un grand charme — penchant un tantinet vers une douce mélancolie — émane des cinquante notations présentées.

A. D.

●

Expositions ouvertes ou annoncées :

Musée Galliéra, 10, avenue Pierre-Ier de Serbie. Dentelles et broderies modernes.

Galerie Barbazanges. — 109, faubourg Saint-Honoré. — Du 16 juin au 8 juillet, exposition du « Nouveau Salon ».

Galerie Marcel Bernheim, 2 *bis*, rue Caumartin. — Du 1er au 17 juin, exposition Henry Ottmann.

Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes. — Du 2 au 21 juin, exposition de *La Mer* (marines plages).

Galerie Druet, 20, rue Royale. — Du 12 au 23 juin, groupe Lombard, de Waroquier, Favory, Riou, Farrey, Fournier, Girieud, Guénot.

Galerie Dru, 11, rue Montaigne. — Du 2 au 21 juin, peintures de Taquoy.

Galerie Hébrard, 8, rue Royale. — Du 30 mai au 30 juin, sculptures de Degas.

Union interalliée. — 33, faubourg St-Honoré. — Du 14 mai au 15 juin, cent portraits de l'Ecole française.

Galerie René Keller, 61, boulevard Malesherbes. — Du 1er au 20 juin 1922, exposition André Wilder.

Galerie de Marsan, 6, rue des Pyramides. — Du 19 juin au 5 juillet, exposition Gritschenko.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Du 15 au 30 juin, expositions Gaboriaud, Made Lucien Simon, Hélène Gleichen.

Chambéry. — La Société Savoisienne des Beaux-Arts organise un Salon de peinture, sculpture, architecture qui sera ouvert du 2 juillet au 20 août.

Les Ventes

On vient de disperser, à la galerie Georges Petit la collection de la marquise de Ganay. Il y avait là des œuvres de qualités diverses. Le portrait de Mlle d'Echauz, marquise de Monte-Hermoso, par Goya est resté à 160.000 francs sur demande de 200.000. A vrai dire, malgré le bruit fait autour de cette toile, il ne s'agissait que d'une peinture assez facile. Goya, si aigu parfois, est un homme inégal, sa pâte est souvent maigre, son modelé plat ; le tableau vendu n'était pas à mon avis, dans ses meilleurs spécimens. Les pièces françaises du XVIIIe siècle n'avaient rien non plus de particulièrement remarquable, mais la mode s'en maintient. Une nature morte donnée à Chardin a atteint 9.000 francs. Je n'ai point trouvé là les belles pâtes profondes du maître. Un portrait du danseur *Vestris*, par Romany, a atteint 60.500 francs, chose surprenante pour un auteur à peu près inconnu ; on n'a donné que 40.000 francs pour la *Marie-Antoinette* de Duplessis ; et cependant c'était une chose charmante, peinte dans les nuances les plus délicates. Un tout petit Moreau l'Aîné, *l'Escalier de pierre*, a été acheté 21.200 francs par M. de Béhague ; une toile de David, bien connue, représentant *Pie VII et le cardinal Caprara* est montée à 115.000 francs. Des œuvres plus anciennes, petits portraits agréables, donnés à Clouet ou à Corneille de Lyon ont fait 31.500 et 16.500 francs.

Les maîtres hollandais n'étaient pas en nombre, mais il y avait quelques pièces remarquables. Deux petits portraits, par Terborch, personnages en noir sur fond gris, simples et décisifs, ont été adjugés 40.000 et 58.000 francs, *Le coup de canon* de Willem Van de Velde, dont on demandait 30.000 francs en a atteint 67.000 ; c'était une œuvre d'une transparence parfaite. Elle ne valait pourtant pas, à mon sens, la *Scène de patinage* de Van Goyen, vendue 42.000 francs, sur demande de 10.000, On peut même s'étonner d'une demande aussi faible pour une œuvre qui est dans la série argentée de Van Goyen, parmi les plus belles : les arbres, les petits personnages sont dessinés à la pointe du pinceau, sur un dessous encore onctueux ; et tout cela est de la valeur la plus juste ; les fonds sont d'une délicatesse extrême ; une pointe de couleur citron relève le ton du vêtement de quelques personnages ; c'était là en somme une pièce tout à fait rare. Comment ne voit-on pas tout de suite la différence énorme qui sépare des œuvres de cette qualité des œuvres lourdes et épaisses qu'on vend quelquefois sous le nom du même maître ?

Il y avait aussi une belle série anglaise : un Gainsboroug vendu 58.000 francs, des Romney vendus 50.000 et 60.100 francs, des Raeburn, vendus 43.000 et 32.100 francs, et des Reynolds, *Lady Mary Douglas*, adjugée 176.000 francs, *Sir Burton Cunningham*, adjugé 83.000 francs et le *Docteur John Thomas*, évêque de Rochester adjugé 70.000 francs. Cette dernière toile était naturellement de beaucoup la meilleure des trois ; les amateurs se laissent généralement prendre à l'agrément du sujet, à un fini qui n'est que le signe de l'indécision du peintre ; au contraire, le *Rochester* était brossé largement, dans une pâte somptueuse et grasse ; l'habit rouge avec ses dessous sombres, ses lumières franchement accrochées était une merveille d'exécution. Je comprends le désir manifesté à l'exposition par Charles Saunier de voir entrer pareille toile au Louvre, notre musée trop pauvre en peinture anglaise eût comblé là une lacune. Mais on attend sans doute que les portraits de Reynolds soient hors de prix. Cependant cette école anglaise, qui sans doute a ses défauts, qui est plus brillante que profonde, est encore accessible, ainsi à la vente de la fameuse collection Burdett Coutts à Londres, les meilleurs Reynolds n'ont pas dépassé 260.000 francs, et un beau Gainsborough, chose qui nous manque absolument, est resté à 127.500 francs.

Il y avait également dans la collection de Ganay, quelques agréables feuillets. Une série de petits personnages de la comédie italienne, à la sanguine, par Claude Gillot a été adjugée 4.600 francs à M. Alvin Beaumont ; des pastels de La Tour ont fait 47.000 et 33.100 francs ; un beau crayon de jeune femme par Ingres a été acheté par M. Reginald Davis, 15.600 francs. Une feuille d'étude, par Watteau, qui pourtant ne me paraissait pas sans retouches a atteint 95.000 francs. Pour avoir fait des prix moins élevés les bronzes n'en étaient pas moins de la plus belle qualité. M. Duveen a payé 41.000 francs pour offrir au Louvre une autre statuette de jeune femme. Des Jean de Bologne ont fait 30 et 31.000 francs. Dans les médailles, on peut noter *L'Isotta de Rimini*, par Matteo de Pasti, adjugée 1.250 francs ; le *Henri III*, de Germain Pilon, adjugé 920 francs et le *Henri IV*, de Guillaume Dupré adjugé 700 francs.

TRISTAN LECLÈRE.

Livres et Revues

Nouvelles théories, sur l'art moderne, sur l'art sacré — 1914-1921 — par Maurice Denis. Paris, L. Rouart et J. Watelin, in-16 Jésus.

Peintre d'une rare culture et d'esprit philosophique, Maurice Denis, comme son ami Sérusier, a toujours eu le goût des examens de conscience et des théories. En même temps qu'il s'efforçait d'exprimer ses émotions par des signes plastiques, il s'élevait au-dessus de l'empirisme ; de l'étude quotidienne de la nature, des maîtres et des moyens d'expression du peintre, il cherchait à dégager les lois générales, des directions pour lui-même et pour les autres. C'est sous le titre significatif de *Théories* qu'il réunit en 1912, à la *Bibliothèque de l'Occident*, une série d'articles remarquables publiés au cours de vingt années de travail et de réflexion.

Le plus ancien, daté de 1890, était le manifeste un peu confus de ce qu'on appelait alors le *synthétisme*, le *symbolisme* ou le *néo-traditionnisme*. Il débutait par cette définition devenue fameuse « se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Le dernier, écrit près de vingt ans plus tard, manifestait quelque doute sur la vertu des principes affirmés par l'artiste, dans l'ardeur intransigeante de la jeunesse, dénonçait les dangers d'une interprétation trop individuelle de la nature et l'abus des théories, proclamait la nécessité d'une tradition, d'un enseignement qui fit de l'art un langage général, largement humain. Et cette évolution de la pensée de l'auteur se traduisait parfaitement dans le sous-titre de son livre : « Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. »

Entre les premières *Théories* et celles qui viennent de paraître, il n'y a pas contradiction foncière. C'est bien la même pensée qui se développe, mais mûrie, précisée, épurée et aussi rectifiée sur certains points. L'auteur « reste persuadé qu'il existe entre les couleurs, les formes, la beauté de la surface peinte d'une part et, d'autre part, nos idées, nos émotions, un ensemble de correspondances que le but de l'artiste est de dégager. » Et personne n'y contredira. Mais l'expérience lui a fait voir « les parties faibles » du *symbolisme* de 1890 et « les erreurs qui y étaient en germe. »

Par horreur du plat réalisme, les *symbolistes* voulaient que la peinture ne fût pas une copie de la nature, mais qu'elle exprimât, par ses moyens propres, des idées, un état d'âme, qu'elle fût un langage. Mais, en même temps, ils réclamaient, pour ceux qui parlaient cette langue, « une liberté illimitée ». Or qu'est-ce qu'un langage où chacun, pour être plus sincère, donne aux mots un sens que lui seul comprend ? Bientôt la science fut considérée comme une tare ; toutes les déformations furent autorisées et, évoluant aux limites de l'abstraction, l'art n'eut plus rien de commun avec la nature.

Il faut revenir, conclut M. Maurice Denis, à cette vérité de bon sens — « obscurcie sous l'influence, aussi lointaine qu'on voudra, du subjectivisme allemand » — que la peinture est, par essence, *un art d'imitation*. Et entre l'imitation par le particulier (celle d'Ingres) et l'imitation par le général (celle de Delacroix, véritable héritier des maîtres de la Renaissance), optons pour la dernière. La peinture redeviendra ainsi, pour notre « délectation », selon le mot de Poussin, une langue intelligible. La tradition gréco-latine sera renouée. Et qui dit tradition dit métier.

Résumée, comme elle l'est nécessairement ici, l'opposition entre Ingres et Delacroix, au point de vue de l'« imitation » paraîtra plus paradoxale qu'elle ne l'est en vérité dans le texte de l'auteur. Quant à l'imitation « par le général » on sait qu'elle dégénère aisément en abstraction, en convention. Elle a déjà commis chez nous bien des méfaits aux cours des trois siècles derniers. Craignons qu'elle n'en commette encore. Quelle doctrine d'ailleurs, prise absolument, n'est dangereuse si l'artiste n'est préservé de son despotisme par la grâce indéfinissable du talent ou du génie ?

Mais dans l'ensemble, on ne peut que souscrire aux conclusions de M. Maurice Denis en faveur de la science professionnelle, si rare aujourd'hui, du métier probe, de la vraisemblance et de la clarté. Et comment ne pas admirer l'élévation et la vigueur de sa pensée son respect de l'effort original, même quand, à son avis cet effort s'égare, la sérénité toute philosophique avec laquelle il explique même certaines aberrations qu'il réprouve ? Son nouveau livre restera comme la plus lucide et la plus attachante analyse des inquiétudes et des aspirations des peintres de notre temps.

L. D.

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

Procès-verbal de l'Assemblée générale tenue au Grand Palais le mardi 2 mai 1922, à 5 h. 30.

Présidence de M. Ch. Plumet.

Etaient présents : MM. André Morisset, Argy-Rousseau, Marcel Bach, G. Bastard, Max Blondat, Bouchet, E. Brandt, Brégeaux, L. Bureau, J. Camus. Georges Capon ; Mme Chabert-Dupont ; MM. Coudyser, Daurat, L. Dayot, Delpard, Dervaux, Dubret, M. Dufet, M. Dufrène, Dunaime, Dunand, Fabre, Follot, Fréchet, Gallerey, Groult, Hairon, R. Herbst, Huguet, Jallot, Jaulmes, Jeanès, F. Jourdain, Kieffer, R. Lachenal, Lahalle ; Mlle Marguerite Lehucher ; MM. E. Lelièvre, Levard, Menu, Miault, Montagnac, Morenvilliers ; Mmes Pangon, de Parseval ; MM. Pichon, Plumet, Rapin, A. Roubille, L. Rousseau, Rulhmann, Rumèbe, Ruef, Pierre Selmersheim, Tony Selmersheim, Serré, Sézille, Siclis, Stecg, Stephany, Ch. Thiénot, Valette, Me Vaunois.

Le Président ouvre la séance et expose dans le compte rendu suivant l'action de la Chambre Syndicale depuis sa fondation.

Mesdames, Messieurs,

Je vous dois quelques explications sur la façon dont nous avons formé la Chambre Syndicale des Artistes décorateurs modernes et pour quelles raisons nous l'avons créée.

Non seulement le besoin s'en faisait sentir, mais on se demande comment il se fait que cet organisme si moderne et si nécessaire à la vie industrielle d'aujourd'hui, n'ait pas été fondé plus tôt.

Il faut en trouver la raison dans l'individualisme des artistes et des artisans, si jaloux des prérogatives de leur personnalité, qui leur fait craindre, à tort je crois, de perdre leurs qualités propres s'ils font partie d'un groupement quel qu'il soit.

Cependant le besoin de ces groupements est devenu une nécessité. C'est seulement avec leur aide qu'on peut défendre les intérêts corporatifs.

Car à quelque catégorie qu'ils appartiennent, les décorateurs ont des intérêts à défendre, que ce soit avec leurs patrons, que ce soit avec leurs clients, qui sont en quelque sorte aussi des patrons.

La Chambre Syndicale des Artistes décorateurs modernes sera à votre disposition pour cela.

Tous les conflits d'intérêts pourront être portés devant elle et son conseil judiciaire étudiera la solution à leur donner.

Nous avons fait les démarches nécessaires au Tribunal de commerce afin que les expertises soient rendues par des experts compétents, pris dans le sein de notre nouvelle Chambre Syndicale. Nous sommes, depuis le commencement de l'année, inscrits sur la liste du Syndicat et reconnus par ce Tribunal.

Nous essaierons aussi d'arbitrer amiablement les litiges que vous voudrez bien nous soumettre.

Nous avons aussi d'autres ambitions :

Nous voulons que le mouvement d'art décoratif moderne, qui fera des artistes et artisans français non point des copistes de styles, mais des créateurs de modèles nouveaux, s'accentue de plus en plus.

Nous pensons à la prochaine exposition internationale d'arts décoratifs modernes, qui aura lieu en 1924, et nous voulons que notre pays y soit représenté plus que dignement.

Nous voulons que l'art moderne ne soit pas l'apanage des peuples voisins, moins doués que nous, je crois, au point de vue artistique, mais plus audacieux et plus tenaces et si bien organisés pour l'industrialisation des arts appliqués, que leur effort peut devenir pour nous un grand danger économique.

Pour cela il faut nous entendre, nous mieux connaître et surtout ne pas travailler en isolés.

Il faut réaliser tous les efforts collectifs possibles.

Il faut se grouper et surtout ne pas se dénigrer et reconnaître loyalement les efforts de chacun, même s'ils sont le résultat d'une sensibilité différente de la nôtre. Quoique le travail en commun ne soit plus guère possible comme aux temps des corporations, il faut un lien étroit unissant les efforts de tous.

Il faut aussi consentir à une discipline morale, faite des principes généraux librement acceptés, aussi bien dans le domaine technique que dans le domaine économique.

Pour arriver à ce but, je veux vous mettre au courant du premier acte que, malgré sa courte existence, la Chambre Syndicale des Artistes décorateurs modernes a accompli et qu'elle a mené à bien, malgré les nombreuses difficultés qu'elle a rencontrées.

Cette première action de votre Conseil d'Administration a été de demander un entretien aux Présidents des Chambres Syndicales de l'ameublement, en la personne de MM. Goumain et Contenot, représentant le Groupe de toutes les Chambres Syndicales de l'Ameublement.

Nous leur avons demandé s'ils voulaient essayer, de bonne foi avec nous, de définir les rapports des artistes et des industriels, afin de créer en quelque sorte un statut de notre corporation.

Je dois de suite ajouter que nous avons trouvé MM. Goumain et Contenot conscients eux aussi de la nécessité d'arriver à cet accord pour le plus grand bien du développement de l'art décoratif moderne.

Ces Messieurs nous ont de suite déclaré qu'ils ne voulaient plus continuer les errements routiniers de leurs prédécesseurs, qu'ils comprennent parfaitement que les industries d'arts décoratifs devaient se rénover, sous peine de se voir supplanter par les concurrences étrangères, admirablement organisées, et ils nous ont dit qu'ils ne demandaient qu'à s'entendre en vue d'une collaboration sincère avec nous.

A cet effet, nous leur avons adressé un mémorandum, auquel ils ont répondu par une note intersyndicale.

Vous avez pu lire les textes de ces deux importants documents dans notre Bulletin et vous avez pu constater que les mêmes désirs sont exprimés, sinon dans des phrases semblables, du moins dans un esprit absolument concordant.

Je ne crains pas de dire que le résultat de ce premier accord est immense.

D'abord il affirme, de la part des industriels, le désir de collaborer en toute sincérité avec les artistes; ensuite il établit la nécessité de ne plus vivre sur un passé riche en productions de toutes sortes, certes, mais que nous devons abandonner pour continuer à créer, comme le firent, à toutes les époques, les artistes de notre pays.

A eux seuls, les artistes ne pourraient déterminer un mouvement assez puissant pour avoir une répercussion économique.

Il faut que les industriels s'associent avec eux.

Certes, tous ne sont pas encore entièrement convaincus, mais avec l'aide de MM. Goumain, Contenot, Rouart et de beaucoup d'autres, je suis sûr que nous aurons partie gagnée si, de notre côté, nous savons nous adapter aux conditions nécessaires à la collaboration des artistes et des industriels.

Le directeur des Beaux-Arts, M. Paul Léon, nous a assurés de son appui, et nous devons sur sa demande lui remettre prochainement une note, dans laquelle nous énumérerons les moyens que l'Administration des Beaux-Arts et les Pouvoirs publics pourraient mettre en œuvre pour faire des commandes et donner un débouché aux productions des Artistes décorateurs; par ces moyens, l'Administration faciliterait ce mouvement moderne et lui permettrait de se développer plus rapidement.

Je veux, en terminant, vous remercier, Messieurs, d'avoir répondu en si grand nombre à notre appel. En peu de temps, nous avons compté près de 200 adhésions sans faire de publicité, sans battre le rappel.

Nous vous prierons, maintenant, de faire de la propagande autour de vous, car plus nous serons nombreux et plus nous aurons d'action.

Notre tâche sera certainement très lourde, mais vous avez devant vous des camarades dévoués qui donnent le meilleur d'eux-mêmes et qui ont fourni un gros effort pour mettre en route notre Syndicat. Je veux profiter de cette occasion pour remercier mes collaborateurs de la première heure du zèle qu'ils ont déployé dans ces circonstances difficiles.

Tous les membres du Conseil d'administration ont donné sans compter leur temps et leur peine.

Je veux profiter de notre réunion d'aujourd'hui pour remercier, tout particulièrement, M. Lévy, éditeur d'*Art et Décoration*, qui a bien voulu, d'une façon toute désintéressée, publier notre Bulletin dans sa belle Revue, l'organe le plus vivant de l'art décoratif moderne.

Nous devons aussi nos remerciements à MM. François Carnot, Kœchlin et Metman, qui nous ont hospitalisé au Pavillon de Marsan, où nous avons notre siège social.

Il me reste, Messieurs, à vous parler de deux dernières questions :

1° Celle de la cotisation à notre Chambre Syndicale. Nous n'avons pas voulu prendre de décision sans vous consulter et nous vous prions de nous dire votre avis à ce sujet. La discussion va être ouverte dans un instant.

2° Il nous restera aussi à régler la question de votre Conseil d'Administration. Ce Conseil d'Administration a été régulièrement constitué par la première assemblée générale, mais quoiqu'il ait conscience d'avoir fait son devoir, il se croit obligé, et vous comprendrez nos scrupules, de vous donner sa démission et de vous prier de procéder à de nouvelles élections.

Je donne la parole à notre dévoué trésorier pour la lecture du compte rendu financier.

La suite de ce compte rendu sera publiée dans le prochain Bulletin.

Albert Lévy, *Editeur-Gerant* G. Kadar, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Albert Baertsœn, peintre et aquafortiste belge, considéré comme l'un des maîtres de l'école flamande moderne, vient de mourir à l'âge de 56 ans.

Né en 1866 à Gand, il commença de bonne heure ses études artistiques et s'imposa vite à l'attention de ses compatriotes. Il maniait le burin et le pinceau avec une égale maîtrise. Il comprit et sut exprimer profondément les aspects mélancoliques de sa Flandre, de l'Escaut et de ses canaux, ceux de Bruges et ceux de sa ville natale surtout.

Le Musée du Luxembourg possède plusieurs œuvres de Baertsœn, entre autres *le Dégel*.

•

Le Banquet des Artistes Décorateurs. — M. Dior, ministre du Commerce, assisté de M. Fernand David, commissaire général de l'exposition des Arts Décoratifs modernes de 1924, et de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, a présidé le 21 juin un banquet de 200 convives qui réunissait, à l'hôtel Lutetia, les Artistes Décorateurs et leurs amis. A l'issue du banquet, M. Paul Vitry, dans un discours plein de sens et de finesse, a rappelé l'effort de la Société des Artistes Décorateurs dont il est, depuis neuf ans l'actif et dévoué président et préconisé le maintien de l'union entre les divers groupements d'artistes. M. Humblot, président du groupe de l'Art au Sénat, a demandé avec vigueur des précisions au sujet de l'Exposition de 1924. M. Fernand David a fait les déclarations les plus nettes sur le caractère franchement moderne de l'Exposition et il a laissé prévoir le résultat prochain de ses démarches en vue d'obtenir un budget. Enfin, M. Dior a assuré les organisateurs de l'Exposition et les artistes de toute la sollicitude du gouvernement.

Voici les principaux passages du discours de M. Paul Vitry.

« ...C'est au nom de la Société des Artistes Décorateurs, Mesdames et Messieurs, que j'ai le droit et le devoir de parler surtout ici ce soir, puisque j'ai le très grand honneur de la représenter après ses fondateurs et ses premiers présidents, le peintre Dubufe, et le médailleur Vernier, après René Guilleré qui en fut l'âme agissante et clairvoyante pendant nombre d'années, après M. Henri Marcel qui lui avait apporté un temps l'appui de sa haute intelligence et de son goût universel. La Société des Artistes Décorateurs vient d'atteindre sa majorité, ayant été fondée, je vous le rappelais, en 1901. Nous fêtons ce soir son anniversaire. C'est déjà une personne respectable sans être encore ossifiée et figée dans ses traditions. Elle est assez vivace pour supporter les à-coups de la bonne comme de la mauvaise fortune et assez souple pour se plier aux circonstances. Il me semble bien, du reste, que parlant en son nom, c'est à peu près au nom de toutes les Sociétés ici représentées que je parle. La nôtre en effet n'a jamais fait figure d'académie ; ses quatorze expositions parisiennes, sans compter celles de Saint-Louis ou de Copenhague, de Gand ou de Wiesbaden, ont été ouvertes à tous et elle s'est fait un devoir d'accueillir ensuite dans son sein tous ceux qui avaient prouvé leur maîtrise. Nous nous efforçons de ne connaître d'ennemis ni à droite ni à gauche, à condition bien entendu que ceux qui viennent à nous respectent les principes essentiels de l'art moderne et vivant qui

ont été posés dès nos origines par nos fondateurs.

« La division du travail a amené la constitution d'une Chambre Syndicale des Artistes Décorateurs modernes que préside notre ami Plumet et qui s'occupe plus particulièrement des intérêts matériels de ceux-ci, mais qui n'est guère qu'une autre face de notre groupement. Beaucoup d'entre nous sont anciens élèves de l'école Nationale des Arts Décoratifs, ou enseignent dans les écoles de la ville et du département de la Seine. Beaucoup sont entrés comme ferments agissants et vivifiants dans l'Art de France et dans l'Union provinciale des Arts Décoratifs qui rayonnent toutefois sur une clientèle plus étendue et nous amènent d'utiles recrues et des auxiliaires dévoués.

« ...Mais, dès le début, la Société qui groupait les créateurs de modèles s'est rendu compte que ceux-ci ne se suffisaient pas à eux-mêmes. Dès 1909, dans une lettre ouverte (on appelle cela aujourd'hui un *tract*), Guilleré écrivait ceci : « le décorateur ne peut rien sans l'industriel, c'est-à-dire sans le chef de fabrication dont les ateliers organisés lui permettent de réaliser pratiquement sa conception, sans le capitaliste qui peut exposer les frais souvent considérables d'établissement de modèles, sans le commerçant qui saura présenter l'œuvre à la consommation et la répandre. Réciproquement, l'industriel ne peut rien sans l'invention de l'artiste. »

« Cette collaboration que nos prédécesseurs appelaient de leurs vœux et que nous avons réclamée après eux, est un des principes fondamentaux de notre Société. Nous nous sommes efforcés bien entendu de mettre en vue les créations artistiques (c'était notre rôle de Société d'artistes) ; mais nous avons ouvert notre porte aux éditeurs, accusé sur nos cartels et nos catalogues le rôle des industriels qui sont venus à nous de plus en plus nombreux au fur et à mesure que la timidité où l'insouciance du début les abandonnaient. Nous sommes prêts à une collaboration loyale avec eux, et c'est, je crois, Monsieur le Ministre, tout ce que vous réclamez vous-même en vue de l'Exposition internationale de 1924 qui doit couronner l'effort du dernier quart de siècle.

« Cette Exposition, notez le bien, aussi, Monsieur le Ministre, c'est dans le sein de notre Société que la première idée en a été lancée. Nous conservons dans nos archives un premier rapport du regretté Mezzara daté de février 1911, qui résumait les discussions et les études auxquelles nos camarades d'hier et d'aujourd'hui avaient pris part. Quelques mois après (mai 1911) une mise au point rédigée par Guilleré et acceptée tout d'abord par l'Union Centrale des Arts Décoratifs et la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, puis par toutes les autres Sociétés artistiques, servait de base à la proposition de loi que M. Carnot faisait adopter par la Chambre.

« On avait dès lors signalé le danger croissant du mol oreiller des formules toutes faites où s'endormait notre industrie courante, les recherches et les progrès de nos rivaux, l'envahissement de notre marché par les maisons d'art étrangères, la diminution de nos exportations, etc. Vous connaissez tout cela. Mais, notez, Messieurs, que cela était écrit dès 1911 et que dès lors les grandes lignes du projet actuel, les classifications, le principe des subventions nécessaires aux artistes créateurs étaient établis et que le canevas était tracé sur lequel les commissions allaient pouvoir travailler...

« Où en sommes nous aujourd'hui ? De terribles années on passé sur nous ; les idées généreuses et les initiatives utiles mises en circulation avant la guerre sont-elles enfin réellement sur le point d'aboutir ? M. le sénateur Humblot se propose de vous le demander tout-à-l'heure, M. le Ministre, avec l'affectueuse autorité qui lui est propre et vous lui répondrez, je n'en doute pas, de façon à nous rassurer tous.

« Ce que je voulais établir pour moi, Monsieur le Ministre, c'est l'union de nos bonnes volontés, c'est l'accord évident de nos principes avec les vôtres et de la force morale que nous représentons avec les forces matérielles que vous pouvez, nous l'espérons, amener à collaborer avec nous.

« Mais ce que je tiens à proclamer aussi en terminant, c'est que, pendant ces années difficiles du début, où les décorateurs ont prodigué sans compter leur temps, leur talent, leur argent, pour des résultats honorables certes, mais surtout honorifiques, leur personnalité s'est formée et s'est accusée. Qu'était-ce qu'un décorateur entre 1889 et 1900 ? Un fantaisiste, un amateur, d'aucuns disaient (et certains disent encore) un *raté* du grand art, où bien alors un artisan, un collaborateur obscur, plus ou moins bien rétribué d'un patron quinteux et fermé à toute initiative. Depuis lors, nos camarades ont travaillé ; le public a connu leur effort, les a traités sans aménité souvent, avec sympathie quelquefois, la presse les a houspillés ou encouragés suivant l'humeur du moment. Ils ont défendu leurs idées et leur droit ; ils ont conquis le droit à la propriété artistique, le droit à la signature, à l'estime publique. Ils se sentent toujours les auxiliaires naturels mais nécessaires de l'industrie. Ils se sont groupés et ils ont le sentiment très net que l'on ne fera rien sans eux, qui ont été et qui restent les initiateurs nécessaires du mouvement moderne.

« ...Quoiqu'on fasse, nous vivons dans un siècle et dans un pays d'individualisme. En France, la

personnalité de l'artiste a toujours primé l'effort collectif et anonyme, la discipline étroite et rigoureuse. Que ce soit au XIIIe ou au XVIIIe siècle, dans les Cathédrales ou dans les Trianons, l'œuvre du passé nous révèle des individus, que nous ayons ou non gardé le souvenir de leurs noms. Les créations modernes que nous souhaitons voir se réaliser dans l'avenir accuseront encore certainement par des personnalités différentes leur valeur originale.

Il est salutaire du reste et il est juste qu'il en soit ainsi et que ceux qui ont été à la peine soient un jour à l'honneur... »

●

L'Union Rémoise des Arts Décoratifs. — Nous souhaitons la bienvenue et un heureux développement à cette Société nouvelle qui vient de se former sous la présidence d'honneur du Maire et du Président de la chambre de commerce de Reims. A côté de la *Société des Amis du vieux Reims* qui recueille et protège les précieuses épaves du passé, elle se propose de travailler à la renaissance artistique et économique d'une région particulièrement éprouvée par la guerre. L'*Union rémoise des Arts Décoratifs* comprend déjà 200 membres, artistes, artisans ou amateurs qui paient une cotisation annuelle de 20 francs. Elle organisera en septembre une *Exposition régionale* et un premier *Concours de façades* exécutées à Reims en 1922.

●

32e Concours de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie. — Le 13 juin a été jugé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts le 32e Concours général annuel de composition decorative industrielle, organisé par la *Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie* avec l'aide et sous le patronage du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, entre les élèves des écoles de Dessin, des Beaux-Arts, d'Art Décoratif et d'Art Industriel de France et d'Algérie.

Le sujet du Concours qui a eu lieu en loges était :

Pour les dessinateurs : « Une affiche pour l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes, Paris 1924. »

Pour les modeleurs : « Une plaquette à décerner aux Artistes et Industriels d'Art récompensés à cette Exposition. »

284 candidats appartenant à sept écoles de Paris et à vingt-quatre écoles de province et d'Algérie, se disputaient les primes qui ont été attribuées comme suit :

Premières primes, ex-æquo de 250 francs : Mlle Marthe Deverre, dessinateur, Ecole des Beaux-Arts de Nantes ; M. C. Maiffret, dessinateur, Ecole d'Art Décoratif de Nice. Troisième prime de 200 francs : Mlle Denise Jauffret, dessinateur, Ecole des Beaux-Arts de Nantes.

Neuf autres primes et des mentions ont été en outre décernées.

●

Primes de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie. — *Les dix-septièmes Concours annuels de primes d'Encouragement* institués par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie en faveur d'*artistes* exposant dans la section des Arts appliqués à la Décoration et à l'Industrie, aux deux grands Salons ont été jugés à la fin de juin. Le jury a accordé les récompenses suivantes :

Au Salon de la Société des Artistes Français : 1re prime de 300 francs, M. Georges Beal (vitrine contenant divers objets d'art, argent et ivoire) ; 2e prime de 200 francs, M. Jules Leleu (un ensemble de meubles) ; rappel, Mlle Jane Lévy (un tapis point noué laine, un foyer laine) ; mention, M. Montagnac (un ensemble de meubles).

Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts : 1re prime de 300 francs, M. Gaston Laurin (six assiettes porcelaine de service de table) ; 2e prime de 100 francs, M. Jacques Lechevallier, en collaboration avec M. Louis Barillet (vitrail).

●

Concours d'affiches. — La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie a accepté la demande qui lui a été faite par le *Salon du Goût Français*, de constituer le jury chargé de répartir les primes destinées à récompenser les auteurs des meilleures affiches exécutées pour ce Salon par les élèves des Ecoles des Beaux-Arts.

Les primes ont été ainsi attribuées : première prime, M. Sauvage (1.000 fr.) ; deuxième prime, M. Patoiseau (500 fr.) ; troisième prime, M. Fernez (200 fr.) ; et les huit primes de 100 fr. à : MM. Garros, Leroux, Labbé, Quignon, Hendery, Niermans, Belmonte et Troussard. Chaque lauréat reçoit, en outre, un exemplaire de la plaquette donnée par le regretté maître Roty à la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

Le comité régional des arts appliqués de Paris. — Le comité régional des arts appliqués de Paris s'est réuni le 16 juin à l'Hôtel de Ville sous la présidence de M. Autrand, préfet de la Seine.

Le bureau du comité a été constitué de la façon suivante : président, M. François Carnot, président de l'Union centrale des arts décoratifs ; vice-présidents, MM. Dausset, sénateur ; Paul Steck, inspecteur général des arts appliqués ; Mme Lanvin (couture) ; M. Paquin (costumes) ; secrétaire général, M. Clouzot, conservateur du musée Galliera ; secrétaire général adjoint, M. Dilly, architecte décorateur ; trésorier, M. André Bouilhet.

Le comité a constitué trois commissions, savoir : une commission de l'enseignement, une commission des expositions, des musées et de la propagande ; une commission de législation.

●

Concours d'architecture. — Un concours d'architecture susceptible d'intéresser les architectes français est ouvert à Chicago. Pour fêter son 75e anniversaire, la *Chicago Tribune* va faire construire de nouveaux bâtiments pour abriter ses installations. Désirant avoir un grand choix dans les plans, elle a décidé d'ouvrir un concours international auquel sont invités à participer tous les architectes du monde entier.

Les meilleurs plans recevront des récompenses. Celui que le jury retiendra comme premier recevra un prix de 50.000 dollars, le second 20.000, le troisième 10.000 et les dix suivants 2.000.

Les architectes désireux de prendre part au concours doivent se faire inscrire avant le 1er août et soumettre leurs projets avant le 1er novembre.

Il est deux caractères sur lesquels la direction insiste : un cachet artistique et la disposition la plus pratique des locaux.

●

Concours de la Société des architectes de France. — La Société nationale des architectes de France, pour son concours annuel de 1922, ouvert entre les architectes et élèves architectes âgés de 18 à 28 ans, a choisi comme sujet : Un groupe scolaire avec mairie pour une commune de 700 à 800 habitants, dans les régions dévastées.

On se procure le programme à Paris, chez M. Christie, président, 75, rue des Batignolles. — Chez M. Vautrin, secrétaire général, 49, rue de Courcelles. — Au siège de la Société nationale des architectes de France, 19, rue Blanche (Hôtel des Ingénieurs Civils). — Au siège des Chambres syndicales du bâtiment, 3, rue de Lutèce. — Chez M. Delay, vice-président, 1, villa George-Sand (26, rue George-Sand). — Chez M. Houssin, vice-président, 98*bis*, boulevard Latour-Maubourg. — Chez M. Grosset-Magagne, trésorier, 2, rue Auguste-Bartholdi. — A Saint-Quentin, chez M. Brassart-Mariage, vice-président, 1, rue de l'Etat-Major, et dans toutes les écoles des Beaux-Arts, d'architecture, arts décoratifs et ateliers d'élèves-architectes de France.

Il est en outre adressé par poste à tous ceux qui en font la demande.

●

La Renaissance des Cités. — La Renaissance des Cités, 23, rue Louis-le-Grand, œuvre d'entr'aide sociale, reconnue d'utilité publique, met en vente au prix de 5 francs au bénéfice d'un Village-Modèle, une Ronde à danser et à chanter, due au talent si personnel de Jacques Dalcroze, illustrée par l'architecte Charles Abella.

L'Œuvre met en vente aussi au prix de 15 francs un beau volume in-4° couronne, de Léandre Vaillat, *le Mobilier des Provinces dévastées*, Flandre, Artois, Picardie, Ile-de-France, Champagne, Lorraine, Alsace, illustré de 100 dessins à la plume de Sky, F. Ausseur et G. Risler, édité chez Dan. Niestlé, et qui est un des plus beaux et des plus complets recueils de documents inédits sur l'histoire du mobilier rustique et régional ; très précieux pour les amateurs.

Nous rappelons aussi que tous les dons pour le Village-Modèle, même les plus minimes, seront reçus avec gratitude par la Renaissance des Cités.

●

Ateliers d'artistes. — Le groupe de l'Habitation Franco-Américaine (61, avenue Victor-Emmanuel III, Paris-8e), nous informe qu'il crée actuellement dans Paris un groupe composé d'environ 200 ateliers d'artistes, les uns avec des appartements de 2 à 4 pièces, cuisine et salle de bains, les autres composés d'un atelier seulement avec un petit hall d'entrée.

Au centre du groupe sera installé un hôtel de séjour pour les artistes qui auront leurs ateliers dans le groupe, cet hôtel fonctionnant sous la forme d'une coopérative. L'ensemble sera construit dans le deuxième semestre de 1923.

Villes et Monuments

Le Monuments aux Morts de Versailles. — Le jury chargé de juger les maquettes et projets du monument aux morts de Versailles, vient de terminer ses opérations : 68 concurrents avaient pris part au premier degré, 5 projets avaient été retenus pour le second degré ; c'est M. A. Guilbert, architecte du Collège de France, qui a été classé premier. La sculpture du monument est de M. Ernest Dubois.

Inaugurations. — Ont été inaugurés le mois dernier :

Sur le Grand Léomont près de Nancy, le monument à la gloire de la *11e Division*, œuvre de l'architecte Hardeley et du sculpteur lorrain Gaston Broquet ; à Schaffouse, le monument *A la Suisse consolatrice*, par Paul Landowski ; à Berry-au-Bac, le monument *Aux morts des chars d'assaut*.

●

Le Monument aux Morts de Joinville par Max Blondat — Nous avons déjà publié, dans notre chronique de juillet 1920, un projet de Monument aux Morts, œuvre de Max Blondat : une Minerve très française, coiffée de la bourguignote, protégeant de son bouclier et de sa lance deux simples tableaux de pierre destinés à recevoir les noms des héros. Et à cette occasion nous avons dit comment le sculpteur de la grâce et de l'enfance avait été brutalement arraché par la guerre à ses sujets familiers. Voici une belle figure en pierre dûe à la même inspiration. Les noms des enfants du canton de Joinville morts pour la patrie seront gravés en deux groupes de deux colonnes, séparées par des épées, sur la face d'un monument dessiné par l'architecte G. Denoget. Au milieu se dresse cette Victoire portant des couronnes immortelles. Et c'est une Victoire grave, humaine et soucieuse, exempte d'archaïsme et de convention malgré ses draperies à l'antique. A côté de cette œuvre, M. Max Blondat exposait au Salon des Artistes Français un autre monument aux Morts, ingénieux et un peu étrange, le *Monument aux Enfants de Croix*. Il se compose d'une stèle, portant à sa partie supérieure une niche dont l'ouverture est en partie fermée par des rameaux de lauriers. Derrière ces lauriers, apparaît, dans l'ombre, un buste hiératique de soldat.

Détail du Monument aux Morts de Joinville. MAX BLONDAT.

Les Musées

Au Musée du Louvre : L'Orient Musulman et la collection Delort de Gléon. — La baronne Delort de Gléon était la veuve et l'héritière d'un amateur qui, épris parmi les premiers de l'art oriental, en avait rassemblé d'excellents ouvrages dans sa somptueuse demeure du Caire. En léguant sa collection au Louvre elle y joignit une somme de 100.000 francs destinée à leur assurer une présentation digne de leur beauté. Cette somme a été employée selon ses vœux ; on a eu l'idée ingénieuse de conquérir sur les greniers et les combles du *Pavillon de l'Horloge*, une salle admirablement éclairée et si vaste qu'il a été possible d'y réunir, à côté du legs Delort de Gléon, toutes les séries musulmanes du Louvre : tapis, faïences de Rhodes et de Damas, céramiques hispano-mauresques, cuivres de Mossoul, incrustés d'argent, verres émaillés de Syrie, bois sculptés d'Egypte, miniatures persanes...

L'ensemble est d'une richesse et d'une variété incomparables. Et la présentation de ces merveilles fait d'autant plus d'honneur à M. Gaston Migeon, conservateur des objets d'art, et à ses collaborateurs MM. Marquet de Vasselot et Carle Dreyfus que l'entrée au Louvre de la plupart d'entre elles est dûe à leur initiative ou à la confiance qu'ils ont su inspirer à de généreux amateurs, heureux de collaborer à leur œuvre par des legs ou par des dons.

Le jour même de l'inauguration de la nouvelle salle, un catalogue des richesses orientales du Louvre était prêt, sous la forme de deux albums de planches classées et accompagnées de notices par M. Gaston Migeon.

•

Les Expositions

L'Exposition de 1924. — Le Ministre du Commerce et de l'Industrie a adressé la lettre suivante aux présidents des Chambres Syndicales des industries artistiques ainsi qu'aux présidents des Chambres de Commerce.

Monsieur le Président,

L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes s'ouvrira à Paris au printemps de 1924 ; elle s'étendra des Invalides au Cours-la-Reine et comprendra le Grand-Palais tout entier.

Elle montrera le tableau complet de la production actuelle de nos industries offrant des qualités d'art et un caractère nettement moderne.

C'est dire que toute copie ou contrefaçon de style ancien en sera bannie ; c'est dire aussi que toutes les industries y figureront, les œuvres les plus simples et les plus usuelles étant susceptibles de présenter autant de beauté que les objets les plus luxueux.

Tous les industriels, tous les artistes, quelle que soit la *matière* qu'ils travaillent, bois, pierre, métal, céramique, verre, papier, tissus, etc., quelle que soit la *forme* sous laquelle ils l'emploient, quelle que soit la *destination* à laquelle ils l'appliquent, peuvent et doivent se montrer *modernes*, — ainsi que le furent, en leur temps, leurs illustres devanciers des siècles passés, — en donnant à chaque objet une forme logique, harmonieuse, exactement adaptée aux conditions de la vie actuelle et traduite par une exécution parfaite.

Afin de permettre aux artistes, aux artisans et aux industriels d'unir leurs efforts, un *organe de liaison* a été créé auprès du Commissariat général : le succès n'est possible, en effet, que par une *étroite collaboration* entre les artistes créateurs de modèles nouveaux (susceptibles d'être reproduits par unité, en nombre limité ou en série), les artisans, héritiers des saines traditions, et les industriels pourvus de moyens puissants d'exécution.

Sans attendre l'invitation officielle qui sera faite à brève échéance, je crois devoir appeler dès maintenant l'attention des industriels, des artisans et des artistes sur l'importance exceptionnelle de la grande manifestation de 1924.

Il importe que chacun envisage, sans plus tarder,

sa collaboration à cette œuvre dont dépendent le développement de nos exportations et notre prospérité économique, autant que la réputation d'invention et de goût de notre pays.

Vous voudrez bien m'accuser réception de la présente communication sous le timbre : *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes.*

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le Ministre du Commerce et de l'Industrie.
Par autorisation :
Le Commissaire général :
FERNAND DAVID,
Sénateur.

●

L'Exposition des arts décoratifs de Bordeaux. — M. Paul Léon, directeur des beaux-arts, membre de l'Institut, a inauguré le 25 juin l'exposition des arts décoratifs organisée à la Foire de Bordeaux sur l'initiative de M. Calmès, député de la Gironde, et de M. Ferret, architecte. En étroite union avec le comité technique du département, une société, qui s'est fondée à Bordeaux, consacrera un budget annuel — lequel est cette année de 150.000 francs — à une manifestation d'art décoratif importante.

Dans la matinée, le directeur des beaux-arts avait inspecté l'école régionale des beaux-arts de Bordeaux.

●

Prix Galimard-Jaubert. — Le Comité de l'Association des Artistes peintres, sculpteurs, etc. (fondation Taylor), présidée par M. Georges Laugée, vice-président de l'Association, a, dans sa séance du 1er juin, attribué le prix Galimard-Jaubert, de 4.800 francs (1.200 francs pendant 4 ans), à Mlle Anna Quinquaud, sculpteur, exposante au Salon de la Société des Artistes français.

●

Prix national et bourses de voyages. — Le Conseil supérieur des Beaux-Arts, réuni au Grand Palais, a décerné le prix national à M. Sarrabezolles, sculpteur, qui a exposé aux Artistes Français l'*Ame de la France* statue de pierre, une *Victoire* en bronze et une fontaine intitulée *en Arcadie*. M. Sarrabezolles avait obtenu au troisième tour 24 voix, contre 23 au peintre Paul-Elie Dubois.

Les trois bourses de voyage de la peinture ont été attribuées à MM. Inguimberty (Société nationale), Julien et André Strauss (Artistes Français).

MM. Forestier, auteur d'un *monument aux morts pour la ville d'Eymet en Dordogne*, Traverse, auteur d'un groupe décoratif, et Dropsy graveur en médailles, ont obtenu les bourses de sculpture. Mais le Conseil ayant été informé que M. Traverse avait déjà obtenu un prix Blumenthal, l'a remplacé par M. Paupion.

Les deux bourses d'architecture ont été attribuées à MM. Labro et Bayonne ; la bourse de gravure à M. Dufour ; la bourse d'art décoratif à l'un des frères Capon.

●

Les prix du Salon. — L'Académie des Beaux-Arts a attribué samedi les prix du Salon (peinture) ; le prix *Meurand* (1.000 francs), à M. Alaix ; le prix *Brizard* (paysages) (3.000 francs), à M. Jaudon ; le prix *Leclerc - Maria - Boulant* (3.000 francs), à M. Léonard ; le prix *Ed. Lemaître* (300 francs), à M. Jos Henri Ponchin ; le prix *Sanford Saltus* (500 francs), à M. Bouzargues ; le prix *Carl Beulé* (1.500 francs), à M. Ch. Pozzo ; le prix *Alph. de Neuville* (1.800 francs), à M. Gautier ; le prix *Gabriel Terner* (4.000 francs), à M. Patissou ; prix *Maxime David* (miniatures) (400 francs), à Mme Rivière Janin ; (400 francs), à Mme Pauvert.

Le prix *Gabriel-Ferrier* (4.000 francs), a été décerné à M. Jacques Patissou, l'auteur de l'*Essor poétique*, de la *Cour des Chartreux* et de deux autres tableaux du Salon des Artistes français.

●

Les prix Coloniaux. — Les bureaux des sociétés des Artistes français, Nationale des beaux-arts et Coloniale des artistes français réunis, ont attribué les prix coloniaux décernés annuellement par la Société coloniale des artistes francais.

Ont été accordés : le prix de l'*Indo-Chine*, à M. Ponchin, peintre ; le prix du *Maroc*, à M. L'Hoest, statuaire ; le prix de l'*Afrique occidentale française*, à M. Antoni, peintre ; le prix de l'*Afrique équatoriale française* à M. Thomas-Cartier, sculpteur ; le prix de *Madagascar*, à M. Mariel, peintre ; le prix de la *Compagnie Transatlantique*, à M. Chauvet, sculpteur ; le prix de la *Compagnie de navigation Paquet*, à M. M. Vicaire, peintre ; le prix de la *Compagnie de navigation mixte*, à M. Popineau, sculpteur.

Le prix d'*Art décoratif* a été partagé entre Mme Céline

Lepage, statuaire, et M. Rumèbe, céramiste ; le prix de l'*Architecture* a été délivré à MM. Olivier et Wuelffeff ; le prix de *Littérature*, à M. Maurice Le Glay ; le prix d'*Archéologie*, à M. Armand Bel.

●

A la Société nationale des beaux-arts. — Le comité de la Société nationale a décerné aux exposants de son salon les récompenses suivantes : le *prix Isidore-Paquin*, à M. Legueult et à Mlle Reyre ; le *prix Berton-Poussielgue*, fondé pour récompenser l'auteur du meilleur nu, à M. Migonney. Les *prix Bernheim, Rouffie, Gsell, Lecreux* et autres ont été partagés entre Mlles ou Mmes Nivouliès, Grégoire, Bar et Théophylactos et entre MM. Boizot, André-Jacques, Mercier et Demeurisse.

●

La saison d'art à Beauvais. — La quatrième saison d'art, fondée par M. Jean Ajalbert, s'est ouverte le 12 juin, sous la présidence de M. Desgroux, député de l'Oise, maire de Beauvais.

La manufacture nationale, avec la collaboration de M. Dumonthier, administrateur du Mobilier national, a reconstitué une chambre Louis XVI, tendue de tapisserie de Beauvais, avec des sièges de Casanova.

A l'Hôtel de Ville, la saison d'art montre les œuvres d'Auguste Delaherche, acquises pour la fondation d'une salle de la céramique moderne au Musée de Beauvais. C'est une collection considérable, qui s'est augmentée au dernier moment d'une dizaine de pièces les plus rares, offertes, par le maître de la Chapelle-aux-Pots, en remerciement à ses amis et admirateurs du Beauvaisis.

●

La Société des Peintres et Sculpteurs de Sport au Salon d'Automne. — La Commission pour la section d'art sportif est composée de MM. G. Desvallières, E. Cavaillon, A. Barque, A. Halou, A. de Segonzac, L. Sue et l'écrivain Robert-Guillou.

Cette section comprendra non seulement les arts plastiques, mais aussi les arts appliqués relatifs aux sports, ainsi que les projets d'affiches.

Pour tous renseignements, écrire à la *Société des Peintres et Sculpteurs de Sport*, 112, boulevard Malesherbes.

L'Exposition de Rio-de-Janeiro. — La Section Française d'architecture de l'Exposition internationale de Rio-de-Janeiro de 1922, a constitué ainsi son bureau :

Président, M. Frantz-Jourdain ; vice-président, M. Charles Plumet ; secrétaire, Ad. Dervaux ; trésorier, A. Marcel.

●

Expositions ouvertes ou annoncées :

Manufacture de Sèvres. — Du 15 juin au 30 septembre, 4e exposition de céramique française moderne.

Musée de Crillon, 8, rue Boissy-d'Anglas. — Arts du Tissu et 1er Salon du Théâtre jusqu'au 31 août.

Chateau de la Malmaison. — Du 15 juin au 1er novembre, exposition napoléonnienne d'art et d'histoire.

Galerie Durand Ruel, 16, rue Laffitte. — Du 3 au 20 juillet, exposition Dorothy Varian.

Galerie Povolozky, 13, rue Bonaparte. — Jusqu'au 1er septembre, atelier-école de Mme Nathalie Ehrenbourg-Mannati.

Galerie Le Coupy, 5, Boulevard de la Madeleine. — Jusqu'à fin juillet, exposition Aug. Lepère et sculptures de Collin et Cécil Howard.

Albi. — Du 15 juillet au 15 août, exposition d'art appliqué.

Boulogne. — Du 15 juillet au 31 août, exposition de la Société des Beaux-Arts et des Arts décoratifs.

Caen. Lycée Malherbe. — Du 4 août au 10 septembre, exposition normande des Arts appliqués.

Caen. Galerie Mars Antony. — Du 26 juin au 25 juillet, exposition de Rosenstock et J. Nam.

Chambéry. — Du 2 juillet au 20 août, 3e Salon de la Société Savoisienne des Beaux-Arts.

Dunkerque. — Du 5 au 20 août 1922, 3e exposition de peinture, sculpture, aquarelle, gravure et arts appliqués. Demander les renseignements pour exposer à M. Markey, secrétaire, 16, rue du Four-à-Chaux, Dunkerque.

Marseille. — Jusqu'au 1er novembre, exposition des Beaux-Arts de la section Marocaine à l'Exposition Coloniale (palais du Maroc).

Nevers. — En septembre, exposition de la Société Artistique du Nivernais.

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. — Du 24 juin à fin juillet, exposition de l'œuvre gravé de Watteau.

Versailles, Grande Orangerie du Palais. — Du 18 juin au 31 juillet, 65e exposition de la Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise.

•

Les Ventes

Rarement saison fut si variée. La collection du docteur Fouquet, du Caire, nous fait remonter à l'antiquité égyptienne ; celle de Mme Thaw nous conduit chez les primitifs italiens ; et les œuvres du XVIIIe et du XIXe siècle, se succèdent sans arrêt à l'Hôtel des Ventes. La collection de Mme Thaw était assez particulière. On n'est pas accoutumé à rencontrer à Paris des réunions de ce genre témoignant d'un haut amour de l'art, bien plus que d'un asservissement à une mode passagère. Un portrait de jeune homme, mis sous le nom de Fiorenzo di Lorenzo a été adjugé 201.000 francs, il avait fait partie des collections de lord Wemys et du baron Maurice de Rothschild. Le personnage est représenté de trois-quarts, devant un fond de paysage assez plat, avec quelques arbres minutieusement détaillés. Le dessin et le modelé du visage sont d'une rare perfection. Un Simone Martini a fait 101.000 francs. Une *Vierge* de Cosimo Roselli 44.000 fr. Signalons encore le prix de 42.000 fr. donné pour une *Vierge* mise sous le nom de l'Angelico et de 60.000 francs pour une autre *Vierge* attribuée à Botticelli.

La collection Fouquet comprenait surtout des antiquités égygtiennes. Les petites sculptures étaient nombreuses. Une tête en basalte vert a été payée 37.000 francs ; un personnage agenouillé en schiste blanc 15.000 fr. ; le Louvre a acquis pour 39.000 fr. sur demande de 50.000, une pièce alexandrine fort intéressante, citée d'ailleurs par l'archéologue Perdrizet dans son ouvrage sur les bronzes grecs et représentant un *Jeune prêtre isiaque*. Une autre statuette alexandrine, *Mercure*, a fait 30.000 francs. Cependant, d'une manière générale, les bronzes n'étaient pas d'une très rare qualité de travail ; mais quelques-uns d'entre eux avaient été cités par Perdrizet, et cela, aux yeux des amateurs, confirmait l'authenticité toujours discutable pour une époque assez imitée. D'autre part, les pièces de la première vacation étaient en bon état.

Anciens et modernes voisinaient dans la collection Sussman : animaux de Cuyp ou d'Hondekœter, scènes de Pater ou de Lawreince, portraits de Russell ou de Perronneau. Le portrait de *M. Duperel*, par Perronneau a été adjugé 36.000 fr., il n'avait fait que 8.100 fr. à la vente Cronier en 1905; deux pendants de Lawreince ont obtenu 48.000 fr. ; l'ascension des prix est constante pour ces pièces de qualité assez ordinaire mais très à la mode. Elles ont en effet été adjugées 4.000 fr. en 1889 à la vente Berendt, 7.825 fr. en 1910 à la vente Lacroix, et 25.000 fr. l'année suivante à la vente Decourcelle. Par contre, il semble qu'une baisse assez sensible se produise sur les dessins d'un grand artiste moderne comme Degas. Je ne fais aucune comparaison entre Lawreince et lui. Le premier n'est qu'un ratisseur de toiles, agréable si l'on veut, dont le métier n'est peut-être pas sans adresse, mais est loin de valoir le prix qu'on en donne ; Degas est l'un des plus sensibles parmi les artistes modernes et un véritable maitre. Naturellement, la clientèle est plus restreinte pour les belles œuvres que pour les médiocres ; des tas de gens qui n'entendent rien à la peinture peuvent se pâmer devant un Lawreince ou un Lancret et rester devant un Degas comme celle qui regarde passer un train. J'accorde d'ailleurs que la spéculation aidant, le snobisme aussi, les prix de Degas avaient été quelque peu exagérés. Il ne faut donc pas trop s'étonner de voir tomber à 13.500 fr. une *Femme à sa toilette*, pastel adjugé 17.000 fr. à la vente de l'artiste en 1918, ou à 2.250 fr. une *Danseuse* au fusain adjugée précédemment à 4.100 fr. Même constatation à faire dans une autre vente, le 8 juin. Les *Danseuses en répétition*, qui avaient atteint 56.500 fr. à la vente Degas ont été abandonnées à 36.500 fr. à M. Vollard. M. Durand-Ruel a pu racheter pour 6.200 fr. un pastel de *Trois Danseuses* adjugé précédemment 16.700 francs.

Tristan Leclère.

Livres et Revues

Musées Nationaux. Catalogue des Peintures. **III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise,** par Louis Demonts.

Catalogue des Sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes, *Préface, Art du Moyen âge et Renaissance.*

Catalogue sommaire du mobilier et des objets d'art du XVIIe et du XVIIIe siècle... par Carle Dreyfus. 2e édition.
Paris. Musées Nationaux. 1922. 3 vol. in-8°.

Il faut féliciter la Direction des Musées Nationaux d'avoir entrepris la publication de nouveaux catalogues depuis longtemps attendus.

Le catalogue des peintures exposées dans les galeries comprendra trois fascicules. Le troisième, consacré aux écoles septentrionales étant prêt le premier paraît le premier. Il a été rédigé avec un soin et une précision qui ne laissent rien à désirer par M. Louis Demonts, conservateur-adjoint, aidé par son collègue M. Gaston Brière. Ce nouveau catalogue a été établi *topographiquement*, c'est-à-dire en suivant la succession des salles. L'adoption d'une telle méthode peut surprendre, rien n'étant plus sujet à modification que le classement topographique des tableaux dans un musée. Mais les tableaux étant actuellement placés au Louvre « par écoles et autant que possible par ordre chronologique, le plan suivi a paru pratique et justifié. La nomenclature des peintures sert ainsi de guide. » Au reste, une table des matières, placée à la fin du volume donne les dates et lieux de naissance et de mort de chaque maître et permet de reconstituer la suite de ses œuvres que conserve le Louvre.

Le catalogue des *sculptures du Moyen âge et de la Renaissance*, destiné à remplacer celui qui avait été publié en 1897, par M. André Michel, d'après les travaux de Courajod et complété par un supplément en 1908 n'est pas une réédition, mais une bonne refonte, préparée par M. André Michel et réalisée par M. Paul Vitry avec le concours de M. Marcel Aubert.

Enfin l'excellent catalogue du mobilier du XVIIe et du XVIIIe siècles établi en 1921 par M. Carle Dreyfus, conservateur des objets d'art en est déjà à sa deuxième édition. Il a été augmenté de nombreux articles.

Petites Monographies des Grands Edifices de la France
La Cathédrale d'Amiens, par Amédée Boinet.
La Cathédrale de Bayeux, par Jean Vallery-Radot. — Paris, H. Laurens, 2 vol. (1922), in-8°.

Après le savant ouvrage, consacré à la Cathédrale d'Amiens par M. Georges Durand, archiviste de la Somme, il était difficile de renouveler l'histoire de cet admirable monument. M. Amédée Boinet l'a du moins résumée avec beaucoup de précision et de clarté et il a apporté les mêmes qualités dans la description de l'architecture, de la sculpture et du mobilier qui font de Notre-Dame d'Amiens un des édifices les plus complets de l'art gothique.

Tout autre était la situation de M. Jean Vallery-Radot, étudiant dans ses transformations successives la Cathédrale de Bayeux. Si la célèbre église normande a suscité maints mémoires et notices, elle attend encore la monographie approfondie dont elle est digne. M. Jean Vallery-Radot a entrepris dès l'Ecole des Chartes de lui dédier ce monument. Son livre n'est donc pas un simple travail de vulgarisation, mais le résumé fort intéressant de recherches personnelles et l'esquisse d'un ouvrage plus considérable que nous souhaitons de voir paraître bientôt.

Les Peintres français nouveaux (N° 14) : **Suzanne Valadon,** par Robert Rey.
Les Sculpteurs français nouveaux (N° 1) : **Charles Despiau,** par Claude Roger-Marx. — Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1922, 2 vol. in-8°.

Avant de se livrer, au sommet de Montmartre, à son labeur passionné de peintre, Suzanne Valadon avait été acrobate, puis modèle chez Puvis et chez Renoir. Tout ce qu'il y a d'émouvant dans son existence tourmentée, tout ce qu'on voit de spontanéité et de vigueur dans son talent si personnel, découvert par Toulouse Lautrec, encouragé par Degas, M. Robert Rey l'a exprimé en une spirituelle et vivante étude, une des meilleures qui aient paru dans la Collection des *Peintres français nouveaux*.

Ce qu'on admire chez Despiau, c'est la passion contenue, un art à la fois subtil et fort, un rare et merveilleux équilibre de la sensibilité et de la raison. M. Claude Roger-Marx a parfaitement analysé ces caractères. On trouvera dans sa notice le commentaire le plus juste de trente reproductions (malheureusement bien inégales) des œuvres du maître.

L. D.

BULLETIN DE LA CHAMBRE SYNDICALE

DES

ARTISTES DÉCORATEURS MODERNES

• • •

Procès-verbal de l'Assemblée générale tenue au Grand Palais le mardi 2 mai 1922, à 5 h. 30 (fin).

Le compte rendu financier de M. René Kieffer, trésorier, est approuvé à l'unanimité.

La discussion est ouverte sur la fixation du montant de la cotisation. Le président rappelle qu'aux termes des statuts, un droit d'inscription de 20 francs devait être versé par chaque adhérent au moment même de son inscription et qu'une cotisation annuelle de 50 francs devait être payée annuellement par avance. Ce chiffre de 50 francs a paru trop élevé aux membres du Conseil, qui ont décidé que la cotisation serait définitivement fixée par l'Assemblée générale.

Après discussion et sur la proposition du Conseil d'Administration, l'assemblée adopte à l'unanimité moins une voix les chiffres de 20 francs pour droit d'inscription et de 30 francs pour le montant de la cotisation. A la demande de M. Préchet, il est adopté que le paiement du droit d'inscription pourra être effectué en deux fois, à la volonté des adhérents.

Sur la question du renouvellement du Conseil d'Administration, quelques membres de l'Assemblée proposent purement et simplement un ordre du jour de confiance, approuvant les initiatives prises jusqu'à ce jour par le Conseil et lui donnant confiance pour la continuation de ses travaux.

Sur l'insistance du président et des membres du Conseil, l'Assemblée décide de mettre aux voix l'acceptation de la démission du Conseil d'Administration.

Par un vote préalable, on se met d'accord sur le mode de procédé : vote secret ou vote à main levée ?

Par 30 voix contre 26 le vote à main levée est adopté.

On procède ensuite à la mise aux voix de l'acceptation de la démission du Conseil d'Administration. Cette acceptation est repoussée par 35 voix contre 21 voix. En conséquence le Conseil d'Administration continue à fonctionner.

L'ordre du jour étant épuisé, le président donne la parole à M. Dufet.

M. Dufet s'étonne que jusqu'ici on ait peu parlé de l'Exposition internationale de 1924. L'emplacement de cette exposition a été désigné sans que les Artistes Décorateurs aient été pressentis, ils n'ont jamais été consultés sur le mode de cette exposition. Or, jusqu'à ce jour, ce sont toujours les Chambres syndicales qui ont organisé toutes les grandes expositions ; on consultait les grosses maisons. Cette fois, il semble que les Artistes Décorateurs soient ignorés et par principe on les écarte de toutes les discussions.

M. Groult demande que l'on proteste énergiquement contre l'emplacement désigné. Les Artistes Décorateurs vont faire un gros effort, beaucoup d'argent sera dépensé et il ne restera aucune construction définitive, comme il aurait pu être fait sur un autre emplacement.

Le président est également de cet avis, mais à l'heure actuelle, le budget, l'emplacement et le règlement sont votés. Il faut que l'on sache que les Artistes Décorateurs ont été admirablement défendus dans toutes les commissions par MM. Carnot, Koechlin et Bonnier. Le président propose d'envoyer une délégation de la Chambre Syndicale auprès du Commissaire général de l'Exposition, pour lui présenter un cahier de revendications, lui exprimer le regret de n'avoir pas été pressentis et lui demander la date à laquelle les Artistes pourront commencer à travailler.

M. P. Follot voudrait non pas un vœu de regrets mais un vœu affirmatif. Il demande que dans une exposition qui doit représenter l'Art décoratif moderne, ceux qui ont fait cet Art décoratif moderne soient consultés. Pourquoi n'y aurait-il pas, dans les commissions d'organisation, des membres choisis par les artistes ? Sans doute, M. Bonnier nous donne-t-il toute satisfaction, mais enfin il est seul à la tête de cette tâche, il serait plus fort s'il s'appuyait sur des gens qui ne soient pas des officiels. Quel que

soit son talent, il en aurait davantage si on lui adjoignait quelques collaborateurs désignés par nous parmi les modernistes.

Le président termine la discussion en demandant à M. Follot de rédiger, sous forme de vœu, le mémorandum qui sera remis au Commissaire général par une délégation du bureau de la Chambre Syndicale.

M. Dubret donne lecture d'un document de l'Administration de l'Enregistrement sur l'application de la taxe de luxe aux Artistes Décorateurs. Il en résulte que toutes les œuvres des artistes sont soumises à cette taxe. Il conviendrait également de protester contre cette assimilation des artistes aux commerçants.

Le président propose de nommer une commission qui étudiera la question. M. Hairon fait remarquer que la question est déjà à l'étude et que prochainement, dans une conférence, Me Vaunois mettra les artistes au courant de toutes les lois, droits et taxes auxquels sont assujettis les décorateurs et qu'ils ignorent pour la plupart.

La séance est levée à 7 h. 30.

●

Membres nouveaux.

1re SECTION

Allard (René), 5, rue du Pont-de-Lodi.
Brandon (Raoul), 1, rue Huysmans (VIe).
Charpentier (Marcel), 14, rue des Pyramides.
Galfione (Louis), 16, pl. de la République (Moulins).
Houdaille (André), 19, rue du Bastion (Le Havre).
Siclis (Charles), 235, faubourg St-Honoré.
Valette (Henri), 20, rue Taine (XIIe).

2e SECTION

Dunaime (Armand), 47, rue Popincourt (XIe).
Dunaime (Georges), 47, — —
Lhuieq (Marc), 4, rue de Courty.
Poulet (Robert), 4, rue Lauriston (XVIe).
Rousseau (Clément), 28, rue d'Armenonville, Neuily-sur-Seine.

3e SECTION

Cheuret (Albert), 11, avenue Franco-Russe (VIIe).
Parseval (Mme Marie-Jeanne), 33, avenue Duquesne (VIIe),
Thiénot (Charles), 7, rue Notre-Dame-de-Nazareth (IIIe).

4e SECTION

Serré (Georges), 2, rue des Fontaines. Sèvres (S.-et-O.).
Veillard (E. W.), Allonne près Beauvais (Oise).

5e SECTION

Besson-d'Andrieux (Jacques), 6, rue Aumont-Thieville (XVIIe).
Chaleyé (J.), 28, boulevard Gambetta. Le Puy.
Lehucher (Mlle Marguerite), 9 rue du Trésor (IVe).
Maingonnat (E.), Aubusson (Creuse).
Page (Edouard), rue du Cimetière à Launoy-du-Nord.

6e SECTION

Menu (Victor), 5, rue Emile-Allez.
Aubry (René-Marcel), 79, rue de Saint-Cloud. Billancourt (Seine),
Lorin (Charles), 46, rue de la Tannerie. Chartres.
Piebourg (Louis), 89, rue de Vaugirard,

● ● ●

Albert Levy, *Editeur-Gérant.* G. Kadar, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Théâtre et Cinéma : décor réel et décor factice. — L'idée du décor réaliste est récente ; à Voltaire, à Talma, aux Romantiques, à Zola à Antoine, elle parut une conquête. L'esthétique qui triompha, dans le roman et au théâtre, de 1880 à 1895 comporte d'ailleurs l'exactitude du cadre ; et cette conception avait survécu alors que l'esthétique même était battue en brèche par les progrès des diverses écoles symbolistes.

A l'époque où naquit le Cinéma, la tendance au décor réaliste subsistait, et, dès l'abord, le nouvel art parut un moyen d'atteindre un objectif dont les ressources de la scène permettaient tout au plus d'approcher. Le cadre du cinéma demeura donc réel ou réaliste, et l'influence de l'école américaine, basée sur une littérature très « plein air » (Bret Harte, Jack London, O. Henry, etc.), le maintenait dans cette voie.

Cependant le théâtre évoluait. On s'apercevait qu'il y avait mille manières de comprendre la vérité du cadre ; il apparaissait que, du moment qu'une œuvre prétend, non plus reproduire les mots ou les gestes qui ont ou auraient pu réellement avoir lieu, mais bien transposer sur un certain plan les sentiments et les passions attribués aux personnages, la transposition, la stylisation du décor s'impose au même titre. Et les réalisations de l'écran soulignant l'imperfection des imitations scéniques, contribuaient à orienter la décoration théâtrale vers l'expressionnisme dont Gordon Craig, Adolphe Appia, d'autres encore posaient les principes.

L'évolution qu'ils ont préparée est liée d'ailleurs de manière intense à celle du théâtre lui-même ; la conception dramatique de Paul Alexis comporte un autre entourage que celle d'Henri Ghéon : l'erreur du décorateur serait de donner une valeur absolue au parti qui l'a séduit, de mesurer toute les œuvres selon la même échelle (ou, s'il s'agit de M. Gémier, sur le même escalier).

Alors qu'en Amérique le cinéma avait trouvé son champ d'expression propre, en Europe il était demeuré plus ou moins un frère pauvre du théâtre, se figurant tenu d'en suivre les modes. Et, sous la pression des décorateurs, selon l'influence des conceptions théâtrales nouvelles, le décor expressionniste trouva sa place sur l'écran : M. Léon Moussinac a parlé ici-même d'un film qui représente un des efforts les plus complets et les plus intéressants tentés dans ce sens : *le Cabinet du Docteur Caligari*. Ce film a été salué avec un enthousiasme quasi dionysiaque par M. Emile Vuillermoz, qui y voit l'aurore d'un art nouveau et la fin d'un réalisme suranné ; il a eu des successeurs, *Genuine* qui me paraît dans une certaine mesure un pastiche ; plus sincères, *les Trois Lumières*, *la Terre qui Flambe*.

Il est essentiel d'indiquer tout d'abord que le problème se pose de manière différente pour les deux arts. A la scène le décor est toujours factice : de toute manière le décorateur interprète ; il peut le faire en copiant ou en stylisant.

A l'écran, il y a toujours une interprétation finale résultant de l'éclairage et du mode de prise de vue ; cette interprétation peut s'appliquer à un modèle réel, à une copie fidèle de ce modèle, ou à une copie déjà stylisée. Autrement dit le choix s'offre entre le cadre réel, le cadre factice réaliste et le cadre stylisé.

Entre le cadre réel et le cadre factice réaliste, l'option présente surtout un caractère pratique ; et l'importance qu'attache à cette question M. Antoine est absolument exagérée. Notamment s'il s'agit des

intérieurs, il n'importe guère en vérité que le papier peint devant lequel sont placés les meubles se trouve collé sur un chassis de bois, sur une cloison de plâtre ou sur un vrai mur. Dans *Fièvre*, dans *le Tonnerre*, dans *la Femme de Nulle Part*, Louis Delluc a réalisé des intérieurs factices parfaitement harmonieux, réels et significatifs. Ici le problème de l'éclairage devient prédominant, et il est plus facile à résoudre au studio qu'à la ville.

La question se complique lorsque le cinéaste aborde les reconstitutions, veut recréer au studio des cadres éloignés dans le temps ou dans l'espace. En cette matière le public se contente assez facilement d'à peu près ; ceux qui ont le goût difficile trouvent presque toujours manqué l'élément statique de ces reconstitutions, et estiment qu'il faut agir surtout, à l'écran par l'élément dynamique. Incontestablement, dans une des tentatives de cette sorte les plus réussies (*l'Inexorable*, d'après la nouvelle anglo-indienne de Kipling, *Without Benefit of Clergy*) une rue de Lahore, reproduite avec une étonnante minutie, ne donne pas une impression vivante de l'Inde ; et cette impression est produite beaucoup plus fortement par quelques gestes (un mendiant qui passe, dans les rues nocturnes, battant du tambour, etc.)

Au fond — qu'il s'agisse de la scène ou de l'écran — le décor factice réaliste n'est qu'une copie, un pis-aller ; en l'employant, le théâtre, si l'on ose dire, *copie le cinéma*. Que l'on passe par contre au décor stylisé, l'esthétique redevient théâtrale, et c'est l'écran qui s'inspire de la scène.

Il ne faut d'ailleurs pas méconnaitre les difficultés auxquelles se heurte ce dernier parti. Même au théâtre, s'il est facile d'harmoniser la stylisation du décor avec celles du discours et de la musique (les uns et les autres comportant une liberté d'expression illimitée) le geste conditionné par des nécessités anatomiques et physiologiques demeure irréductible, et l'on se voit contraint de le rejeter au second plan, de le remplacer par des attitudes que relient tant bien que mal des mouvements sur lesquels on n'insiste pas. Au cinéma rien de pareil ; non seulement le discours disparaît, et le geste vient en avant, mais encore l'attitude doit être proscrite et les mouvements, si difficiles à styliser doivent passer au premier plan, former la trame continue de l'œuvre, Cette incompatibilité entre le geste naturel et le décor stylisé éclate à chaque instant dans *Caligari* ; la manière dont M. Marcel L'Herbier à résolu le prohlème dans certaines scènes de *Don Juan* et *Faust* ne constitue qu'une heureuse exception.

Dans la mesure ou il est permis de déduire les esthétiques d'un principe général, c'est à celui de *l'économie d'effort* qu'il faut s'attacher. Il est le même dans tous les arts — y compris celui de la guerre : « Il faut connaitre le point décisif, chercher à être le plus fort sur celui-là et sur celui-là seulement ». Le cinéaste commettra donc une erreur en poursuivant à la fois *deux modes* d'interprétation : l'un pour passer de la nature au modèle, l'autre pour passer du modèle à l'image. Il faut qu'il opte entre les deux ; or l'un est théâtral, l'autre est propre à l'écran ; c'est ce dernier qu'il doit choisir. Et cette interprétation photogénique, pour être moins aisée que l'interprétation décorative, est tout aussi féconde.

Dans une des vues les plus réussies *Don Juan* de Marcel L'Herbier — celle des remparts de Ségovie — il n'est rien qui ne soit strictement emprunté à la nature. C'est le corps même — très naturel et eurythmique de Marcelle Pradot — vêtu comme il aurait pu l'être au temps indécis où se passe l'action — qui se pose sur les authentiques murailles. La part du cinéaste est de choisir le point de vue, l'éclairage ; n'est-ce point suffisant pour que l'artiste s'affirme ?

On peut, dans ce sens, aller beaucoup plus loin. Rappellerai-je les très intéressantes déformations optiques d'*El Dorado*, annoncerai-je, celles, plus significatives encore, de *Don Juan* (scène des enfers) ? Il est malheureusement impossible d'en reproduire un exemple ; de telles déformations ne prennent leur valeur véritable que par le mouvement ; arrêtées à une place isolée, elles donneraient l'impression de caricature.

Dans *Le Lys de la Vie*, dont Miss Loïe Fuller a fourni la matière, et Mlle Gaby Sorrère l'interprétation photogénique, l'emploi combiné des ralentis, des contrejours, des négatifs, a permis d'évoquer une atmosphère fantastique dont la qualité est rare et pénétrante.

Choix du point de vue et des échelles, superposition, ralentis, accélérés, surimpressions combinant les objets d'échelles différentes, les ralentis, les accélérés, les inversions ; déformations... que ne peut-on imaginer dans ce sens ! Conformes au génie de l'écran, hors de la portée de tout autre art, de tels procédés d'expression offrent au cinéaste un champ autrement large, des moyens autrement variés de trouver et d'affirmer sa personnalité qu'une imitation plus ou moins servile des modes du théâtre.

LIONEL LANDRY.

●

Ecole d'arts appliqués. — Les écoles Bernard-Palissy et Germain-Pilon vont être réunies en une seule, qui prendra le nom d' « Ecole générale des arts appliqués ».

L'Expansion artistique. — La première assemblée générale de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques a eu lieu dans la première quinzaine de juillet, sous la présidence de M. Paul Léon. Le directeur des Beaux-Arts était assisté du prince Roland Bonaparte, membre de l'Institut; de M. Emile Humblot, président du groupe de l'Art au Sénat; de M. François Carnot, président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

Une assistance très nombreuse avait répondu à l'appel de la nouvelle Association.

Le Conseil d'administration élu par cette assemblée a pris les mesures utiles pour assurer le fonctionnement de l'Association et, entre autres, pour constituer d'accord avec la direction des Beau-Arts, les Comités techniques d'arts plastiques, de musique et de théâtre qui seront respectivement présidés par MM. François Carnot, Ch.-M. Widor et Robert de Flers.

•

Fondation américaine pour la Pensée et l'Art Français. — Pour la seconde fois, douze bourses de 12.000 francs chacune ont été attribuées sur cette fondation à des littérateurs et à des artistes français. Les titulaires des bourses pour 1922 sont les suivants :

Littérature : M. Maurice Genevoix (titulaire de la bourse donnée par M. Henry P. Davison et portant le nom de Jane E. Delano, chef des American Red Cross Nurses, morte au service de la Croix Rouge). — M. Benjamin Crémieux (titulaire de la bourse donnée par Edward R. Stettinius et portant le nom de bourse Général Pershing).

Sculpture : M. Jean Jegou (titulaire de la bourse Henry Walters). — M. Pierre Traverse (titulaire de la bourse Florence Blumenthal).

Gravure : M. Constant Le Breton (titulaire de la bourse Charles Hayden).

Peinture : Mlle Fernande Cormier (titulaire de la bourse Judge William N. Cohen). — M. André Fraye (titulaire de la bourse donnée par Mrs. et Miss Frick et portant le nom de leur mari et père, Henry C. Frick).

Arts décoratifs : M. André Rivaud, médailleur (titulaire de la bourse George Blumenthal). — M. Pierre Legrain, relieur d'art (titulaire de la bourse donnée par un anonyme et portant le nom de bourse maréchal Joffre). — M. Claudius Linossier (titulaire de la bourse donnée par M. John Pierpont-Morgan, et portant le nom de son père John Pierpont-Morgan, 1837-1913). — M. Louis Guyot (titulaire de la bourse George F. Baker).

Musique : M. Roger Désormière (titulaire de la bourse M. et Mrs. Thomas F. Ryan).

•

Les Prix de Rome de 1922. — *Architecture :* Premier grand-prix : M. Robert Giroux. Premier et second grand-prix : MM. Paul Labbé et Cerutti Maori. — *Peinture :* Premier grand-prix ; M. Ducos de la Haille. Premier et second grand prix : MM. Friedberger et Grimmel. — *Sculpture :* Premier grand-prix : M. Jean Aubine. Premier et second grand-prix : MM. Albert Patrisse et Georges Hamard. — *Gravure :* Premier grand-prix : M. Brechenmacher. Premier et second grand-prix : MM. Gandon et Cami.

•

Villes et Monuments

Concours pour un monument aux morts de la guerre, à Douai. — Un concours est ouvert entre les artistes français nés dans les départements du Nord ou du Pas-de-Calais, ou y exerçant leur art avant le 1er aout 1914, pour l'érection d'un monument offert par la ville de Douai, à la mémoire de ses enfants morts pour la défense de la Liberté et de l'Indépendance Nationale.

Le concours sera clos le 31 décembre 1922.

Les concurrents auront la faculté, soit de projeter le monument sur la Place Lhérillier en utilisant ou non le socle existant, soit de choisir tout autre emplacement.

Ils devront présenter :

1° Une maquette du monument au 1/10 de la grandeur d'exécution ;

2° Un ou plusieurs dessins : plans, coupes, élévations ou vues perspectives qu'ils croiront utiles à la présentation de leur œuvre, à l'échelle de 0,05 pour un mètre ;

3 Une notice expliquant le choix de l'emplacement projeté, un devis descriptif du mode de construction et une estimation détaillée de la dépense, laquelle ne devra pas dépasser, fondations comprises, la somme de 200.000 francs.

Le délai d'exécution sera également spécifié.

Le projet classé premier sera, s'il est retenu, exécuté par les soins et sous la direction de son auteur pour le prix forfaitaire qu'il aura proposé dans son estimation.

La ville se réserve le droit de ne retenir aucun des projets si ceux-ci ne donnaient pas satisfaction. Dans ce cas, le projet classé premier recevra une prime de 5.000 francs à titre de compensation.

Le jury ou l'Administration Municipale se réservent également le droit de faire apporter des modifications au projet retenu, d'accord avec l'auteur, et de nommer une commission chargée de surveiller les études et l'exécution.

L'auteur garantira la parfaite exécution des travaux et la bonne qualité des fournitures livrées et demeurera responsable pendant dix ans, de tous vices de construction.

Le projet classé 2° recevra une prime de 3.000 frs. ; celui classé 3° recevra 2.000 francs ; celui classé 4° recevra 1.000 francs. Il pourra en outre être décerné des mentions honorables aux projets qui auront retenu l'attention du jury.

Le classement des projets n'est pas obligatoire ; le jury comprendra deux artistes élus par la commission, le jury sera libre de décider qu'aucun projet ne répond suffisamment aux conditions du concours.

La décision du jury sera soumise à l'approbation du Conseil municipal.

Les concurrents devront joindre à leur envoi, sous pli cacheté une notice indiquant : 1° leurs nom et prénoms, la date et le lieu de leur naissance, le lieu et la durée de leurs divers domiciles depuis dix ans ; 2° leurs titres, récompenses et distinctions ainsi que les œuvres qu'ils ont exécutées accompagnées de photographies s'ils le jugent utile ; 3° les noms, prénoms et adresses des deux artistes qu'ils proposent comme jurés. Il sera, s'il y a lieu, procédé à un tirage au sort dans le cas où des artistes réuniraient le même nombre de suffrages.

Les envois devront être adressés franco domicile à M. le Maire de Douai (Hôtel de Ville) et parvenus pour le 31 décembre 1922, dernier délai.

Une exposition publique des projets aura lieu dans une des salles de l'Hôtel de Ville avant et après le vote du jury. La ville décline toute responsabilité pour les dommages qui pourraient se produire à cette occasion.

Il ne sera prévu qu'une simple inscription de quelques mots, la liste des morts n'étant pas comprise dans la fourniture.

Tous renseignements relatifs à la nature du terrain sont à demander à M. le Directeur de la Voirie.

Le programme du Concours sera envoyé aux amateurs sur demande adressée à M. le Maire de Douai.

Les Musées

Au Musée du Louvre : Les Dessins. — L'installation des peintures étant terminée, M. Jean Guiffrey, conservateur du département des Peintures et des Dessins et M. Louis Demonts, conservateur-adjoint, se sont préoccupés de rétablir les expositions de dessins. Comme avant la guerre, plusieurs salles du Vieux Louvre, le long de la rue de Rivoli leurs seront réservées. Mais, autant pour ménager la conservation de dessins précieux, que pour faire passer sous les yeux du public un grand nombre d'entre eux, il a été décidé que chacune de ces expositions, consacrée à une Ecole ou à quelques maitres, serait organisée pour une courte durée et aussitôt remplacée par une autre.

La première vient de s'ouvrir. Elle durera jusqu'en novembre. Elle comprend tous les dessins de Léonard de Vinci et de Michel-Ange que possède le Louvre.

En même temps, la Direction des Musées Nationaux édite et met en vente les deux petits catalogues des œuvres figurant à cette double exposition. Ils sont dus à M. Louis Demonts, conservateur-adjoint, chargé du Cabinet des Dessins.

La série des expositions de dessins sera ainsi accompagnée d'une série de catalogues qui formeront peu à peu le catalogue complet du Cabinet des Dessins.

Donation de Rancey. — Par décret, le président du conseil des musées nationaux est autorisé à accepter, au nom de ceux-ci, la donation entre vifs consentie au Musée du Louvre, département des

antiquités grecques et romaines, par Mme Pauline-Emilie Catherinet de Rancey, veuve de Ridder, en souvenir de son fils André, qui fut conservateur du département, et consistant en une somme de cinquante mille francs.

Sur les arrérages, partie servira à accroître le capital de la fondation et le surplus à l'acquisition d'objets destinés au département des antiquités grecques et romaines du musée du Louvre.

Donation Henri Vever. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est autorisé à accepter, au nom de l'Etat, la donation entre vifs faite à celui-ci par M. et Mme Henri Vever, pour le musée du Louvre, consistant en un grand paravent de huit panneaux représentant une réunion de femmes, peint par Hokusaï vers 1804.

Les Amis du Musée Cernuschi. — Il vient d'être créé une société des « Amis du musée Cernuschi », qui a pour but essentiel d'enrichir par des dons les remarquables collections permanentes qui font l'intérêt puissant de ce musée. On voudrait faire de celui-ci un grand musée d'art chinois — de l'art chinois de toutes les époques — sans négliger d'ailleurs les arts du Japon, de l'Asie Centrale, de l'Inde, de l'Indo Chine et même des îles de la Sonde.

En plus de l'accroissement des collections permanentes, la Société s'efforce de contribuer, par tous les moyens dont elle peut disposer, à la prospérité du Musée Cernuschi, notamment en l'aidant à organiser des expositions temporaires ayant chacune un sujet différent et faisant connaître au public les richesses ou collections particulières.

●

Au Petit Palais. — Le Petit Palais vient de s'enrichir de nouveaux dons. Il a reçu les œuvres suivantes : De Sir Joseph Duveen quelques dessins d'Ingres et une aquarelle du même maître qui représente *la Toison d'or remise au maréchal de Berwick par Philippe II.*

De miss Mary Cassatt un très remarquable portrait peint par elle-même.

De M. Edouard Larcade le buste en terre cuite de l'acteur Frédérick Lemaître, par Gustave Delage.

Rappelons qu'au même moment M. Edouard Larcade faisait au Musée des Arts Décoratifs une donation importante consistant en bois sculptés de l'époque de Louis XVI.

●

Le droit d'entrée dans les musées. — Depuis le 18 juillet, et en application de la loi du 31 décembre 1921, l'entrée dans les musées et monuments appartenant à l'Etat et affectés à l'administration des Beaux-Arts, est payante. Deux tarifs sont adoptés : un franc pour les grandes collections, cinquante centimes pour les autres. L'entrée reste gratuite les jeudis après-midi, les dimanches et jours fériés. Pour les dispenses et les réductions accordées aux artistes, écrivains d'art, professeurs, etc. ; pour les abonnements ainsi que pour les taxes qui frappent le droit de peindre, de photographier ou de cinématographier, consulter le *Journal Officiel* des 5 et 12 juillet.

●

Les Expositions

Une exposition de céramique française contemporaine au Musée de Sèvres. — Continuant la série des présentations d'œuvres de céramique ou de verrerie moderne qu'il a faites depuis deux ans, le Musée Céramique de Sèvres a inauguré dans son Salon d'honneur, le 15 juin dernier, une première exposition de céramique française contemporaine. Il faut reconnaître que nul cadre ne pouvait mieux convenir à une présentation de ce genre ; mais nul aussi n'était plus redoutable, en raison du voisinage immédiat de la sélection d'œuvres anciennes que possède notre Musée National de Céramique. Constatons qu'un tel rapprochement n'a pas écrasé nos potiers modernes et qu'ils se montrent les dignes continuateurs d'une tradition qu'ils ont su adapter au goût et aux besoins de notre époque.

En pénétrant dans le Salon d'honneur où exposent une dizaine de céramistes bien connus du public et quelques nouveaux venus, en est surpris par l'harmonie et la tenue d'ensemble qu'offre ce groupement

d'œuvres dues à des artistes qui travaillent séparément et emploient des techniques différentes. On peut y voir l'indication qu'après la période d'incertitude qui prit naissance, vers 1900, dans tous les domaines de l'art décoratif, le style de notre temps s'affirme enfin. Pour en définir le caractère, disons en ce qui concerne la céramique, que ce style semble devoir s'apparenter aux grandes époques de l'art par l'emploi de formes simples bien adaptées aux matières employées, la recherche directe des décors sur les vases, la franchise dans la couleur, la liberté et la hardiesse dans l'exécution. M. et Mme Massoul, dont les poteries siliceuses ont leur place et jettent une note éclatante dans nos intérieurs modernes ont adapté à leurs besoins la technique des Egyptiens. Les faïences de Mayodon ont la richesse et la décoration primesautière des vases persans, Dammouse, Arnaud, Lachenal, Rumèbe et Simmen, amoureux de belles matières et praticiens du grand feu, ont pris les conseils des potiers chinois japonais, ou coréens. Mme Berthe Cazin a étudié les grès flamands du XVIe siècle ; tandis qu'Avenard et Bardou remettent en honneur la faïence stannifère. Et le retour à la tradition s'affirme d'une façon encore plus sensible avec Louis Sue et André Mare dont les pièces de service d'un blanc rosé, ornées de décors en relief, ainsi que les deux panneaux « L'été » et l'« Automne », dessinés par Paul Véra et modelés par José Martin, apportent à l'exposition du Musée de Sèvres une note à la fois classique et bien moderne, en tous cas très française.

Ayant encore cité Luce qui s'efforce de rajeunir les décors des porcelaines commerciales, il nous est agréable, de parler, pour la première fois, dans cette revue, du jeune sculpteur Edouard Cazaux, céramiste

Grès. ÉDOUARD CAZAUX.

dans le sens le plus large, puisqu'il tourne lui-même tous ses vases, ce qui n'est pas petit mérite, et tient de son père, potier des pays basques, la connaissance et l'amour de son métier. Cazaux apparait à cette exposition comme très doué et ses efforts méritent d'être suivis avec intérêt.

Il n'est malheureusement pas possible, dans une chronique aussi courte, d'examiner en détail la valeur des œuvres exposées ; disons seulement, pour conclure, que leur présentation collective peut être considérée comme une excellente indication des résultats que l'on doit attendre de la participation des céramistes français à la prochaine exposition internationale des « Arts décoratifs ».

M. S.

Grès. ÉDOUARD CAZAUX.

•

Exposition de Louis Bourgeois-Borgex, Galeries P. Turpin à Londres (Juillet). — Professeur-conférencier, excellent musicien, M. Louis Bourgeois, établi depuis quelques années à Londres, s'y dépense sans compter dans la meilleure propagande pour l'art français. Nous apprenons avec plaisir qu'il n'a pas abandonné son labeur de peintre. La brillante exposition qu'il vient de faire aux galeries P. Turpin l'a révélé aux amateurs anglais et lui a acquis l'estime d'un artiste tel que Brangwyn. Dans ses natures mortes, paysages, croquis rapides, crayonnés au cours des conférences de l'Institut français de Londres, on a retrouvé la franchise, la vigueur d'accent et la probité de métier qui lui ont valu dès ses débuts de légitimes succès.

Expositions ouvertes ou annoncées :

Musée Galliera, 10, avenue Pierre-Ier de Serbie. — Jusqu'à fin août, exposition de la dentelle et de la broderie modernes.

Musée Crillon, 8, rue Boissy-d'Anglas. — Jusqu'au 31 août, exposition de l'Art du Tissu et 1er Salon du Théâtre.

Galerie Bernheim Jeune, 25, boulevard de la Madeleine. — Jusqu'à fin septembre, exposition de peintures modernes.

Beauvais. — Jusqu'à fin septembre, exposition à la Manufacture, au Musée et à l'Hôtel de Ville.

Bordeaux. — Jusqu'à fin septembre, exposition d'art décoratif.

Caen. — Au Lycée Malherbe, du 4 août au 10 septembre, exposition normande des arts appliqués.

Chateau de la Malmaison. — Jusqu'au 1er novembre, exposition napoléonienne d'art et d'histoire.

Les Andelys. — Maison Balzac, du 1er juillet au 17 septembre, exposition de peintures, sculptures, dessins et gravures.

Nancy. — Salle Poirel, du 1er octobre au 12 novembre, 52e exposition de la Société lorraine des amis des arts. Dépôt des œuvres à Paris, à la Société Danzas, 110, rue Richelieu ; envois directs du 1er au 15 septembre.

Nevers. — En septembre, exposition de la Société artistique du Nivernais.

Roubaix. — Salle des Fêtes, du 1er au 30 octobre, exposition de l'art et l'industrie textiles. Envoi des œuvres du 25 au 27 septembre au commissaire général de l'exposition des arts appliqués, rue de l'Hospice.

Royan. — Du 12 au 27 août, exposition de peinture, aquarelles, dessins, médailles.

•

Les Ventes

Fin de saison. Les ventes sont moins nombreuses et, en général moins importantes, cependant, la réunion de dessins du XVIIIe siècle provenant de la succession Bourgarel a obtenu plein succès. C'est qu'il s'agissait là d'œuvres tout à fait à la mode et, en général, d'ailleurs fort bien choisies. Certains dessins provenaient des collections Goncourt ou Beurdeley. Ainsi l'*Amour de l'or* pierre noire rehaussée de pastel par Fragonard, a été adjugé 3.000 francs, après avoir été vendu 1.600 francs en 1895 et 5.350 francs en 1914 avec la collection Biron. Une *Allégorie relative à la naissance du dauphin* par Gabriel de St-Aubin, qui n'avait fait que 200 francs à la vente Beurdeley en 1905 est montée à 3.000 francs ; un *Dessinateur* du même artiste est passée de 245 à 2.000 francs ; la *Causerie*, fait 4.300 francs au lieu des 2.800 de la vente Goncourt. Même Charles Parrocel, cet abondant et prestigieux dessinateur, connait un succès relatif : Quatre études de cavaliers sont adjugées 1.200 francs. Le prix un peu inattendu de 3.500 frs., sur demande de 1.500, est donné pour une sanguine de Louis Moreau l'Aîné représentant un paysage du Vexin. A vrai dire ce dessin était de la plus rare qualité, la sanguine y est traitée avec une maîtrise incomparable ; cela vaut, et vaut mieux, qu'une sanguine de Frago ou de Robert ; il y a la même décision d'écriture mais beaucoup plus de justesse dans les valeurs, les seconds plans, bien à leur place sont d'un travail délicat et délicieux. Par surcroît, on a peu d'occasions de rencontrer des exemples de ce genre ; les croquis au lavis de Moreau sont nombreux ; mais les sanguines fort rares.

Un beau *Mezzetin*, aux trois crayons par Watteau, a fait 10.000 francs ; et pour 4.420 francs, M. Sacha Guitry s'est offert un buste d'homme du peintre des Fêtes galantes, car notre charmant auteur dramatique est grand amateur de curiosités et, il faut bien dire que, d'une manière générale, il ne choisit pas si mal. Le musée de Strasbourg lui-même figurait parmi les enchérisseurs et il a acquis pour 1.200 frs., et 650 francs deux dessins de Loutherbourg.

Cependant, on continue à liquider les travaux provenant du séquestre Kahnveiller : le plus gros prix a été réalisé par une toile d'André Derain, un *Joueur de cornemuse* adjugé 15.000 francs ; d'autres œuvres du même peintre ont fait de 1.000 à 4.000 francs. Ainsi la *Toilette* a été adjugée 3.800 francs, l'*Eglise de Carrières* 3.200, les *Dunes* 1.320 francs. Les Picasso ont un moindre succès ; le plus gros prix a été celui de 1.200 francs donné pour une nature morte représentant un verre et des fruits ; mais les dessins de cet artiste, se sont fort bien défendus : l'*Acrobate* a été adjugé 480 francs, l'*Ecuyère* 950 frs., la *Famille de saltimbanques* 2.400 francs. Pour un

millier de francs on avait un Vlaminck, les peintures de Georges Braque ont fait de 200 à 500 francs ; celles de Juan Gris beaucoup moins : la *Guitare* a été vendue 150 francs. Il y aura encore des ventes Kahnveiller pendant la prochaine saison.

Terminons avec une vente d'estampes et de dessins modernes. On y voit des pointes sèches de Brouet adjugées une cinquantaine de francs pièce ; une réunion de 76 planches d'Harpignies en épreuves d'essai ou d'états différents fait 1.110 francs. La *Rue des Chantres* par Heymann, ce beau graveur ferme, trop tôt disparu, ne dépasse pas 50 francs ; des Raffaëlli sont adjugés 75 et 85 francs ; des Naudin de 200 à 300 francs ; des Forain de 100 à 350 francs et même, la *Sortie de l'audience* monte à 1.380 francs. Deux états de la *Nuit de Noël à Fontarabie* de Besnard font 125 francs ; le *Cladel* de Bracquemond 105 francs ; 14 planches de Picasso sont adjugées 1.000 francs. Et voici quatre fusains de Degas, représentant des cavaliers et des jokeys, ils sont vendus 160 à 250 francs chaque. Nous sommes loin des prix de la vente de l'atelier Degas. Cela ne saurait d'ailleurs diminuer un artiste tout à fait admirable, comme ce grand maître de la fin du XIXe siècle.

TRISTAN LECLÈRE.

Livres et Revues

Les Peintres Français Nouveaux. N° 12, A. MARQUET, par FRANÇOIS FOSCA. N° 13, R. DE LA FRESNAYE, par ROGER ALLARD. Paris, Editions de la *Nouvelle Revue Française*, 1922. 2 vol., in-8°, 30 et 28 planches.

L'art d'Albert Marquet est de ceux qu'il est le plus difficile d'expliquer par des mots et par des phrases, tant il « reste délibérément dans les plus étroites limites de la peinture. » Quand on a dit que Marquet est simple et vrai, qu'il observe longuement et peint avec décision, que personne aujourd'hui, mieux que lui, ne sait résumer un paysage en ses lignes et en ses plans essentiels, avec des valeurs d'une merveilleuse justesse... on a tout dit. Il était bon qu'un peintre, doublé d'un écrivain, présentât les reproductions des œuvres de ce peintre, si exempt de complications et de théories, si loyalement et sainement original.

M. François Fosca analyse l'originalité de Marquet avec la finesse et la vigueur de pensée que nos lecteurs lui connaissent. En particulier il montre fort bien comment Marquet, héritier des *Impressionnistes*, ne se contente cependant pas de marcher docilement sur leurs traces. Il « veut bien, écrit M. François Fosca, rendre exactement l'effet atmosphérique, mais il ne consent pas à oublier la réalité des choses. Il veut que ses maisons ne soient pas que des palais féériques, que l'on sente, devant une vue de port, que le quai est solide, si l'eau fluide. Son but étant distinct de celui des Impressionnistes, son métier est également différent du leur. A leurs petites taches frémissantes, il substitue des masses colorées, qui ne cherchent qu'à rendre le ton juste, sans se perdre dans des subtilités. A leurs gammes fleuries, abondantes en bleus, en roses, en ors, il oppose des harmonies plus sourdes, plus respectueuses du ton local. »

Tout cérébral, l'art de Roger de la Fresnaye est aux antipodes de celui de Marquet. M. Roger Allard a beau nous dire que la géométrie garde, dans les œuvres de ce peintre, « quelque chose de vivant et d'aéré, » qu'elle « laisse jouer l'émotion de l'artiste devant l'objet et que le mode de représentation, pour arbitraire qu'il puisse paraître, trahit le choix et non l'application mécanique d'un système, » le système domine tyraniquement... et quel système ? Et quand Roger de la Fresnaye échappe enfin à la discipline cubiste, il en sort si courbaturé qu'il rend hommage à Ingres à la façon de Picasso et d'André Lhôte, c'est-à-dire de la plus ennuyeuse façon.

L. D.

ALBERT LEVY, *Editeur-Gérant.* G. KADAR, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Prix d'Algérie. — Par arrêté du 28 juillet, M. T. Steeg, gouverneur général de l'Algérie, a institué un prix annuel de 5.000 francs, destiné à récompenser et à encourager un artiste, peintre ou sculpteur. Les candidats à ce prix annuel doivent être Français, âgés de moins de quarante-cinq ans au 1er janvier de l'année en cours. Les artistes algériens doivent être fixés en Algérie depuis trois ans au moins. Les artistes habitant la France devront témoigner d'un ensemble d'œuvres traitant de sujets algériens.

Une exposition des œuvres des candidats aura lieu à Alger, chaque année, entre le 15 octobre et le 15 novembre. Les artistes exposants devront fournir un extrait d'acte de naissance.

Le prix sera attribué par le gouverneur général, sur la proposition d'un jury de quatorze membres.

La prochaine exposition des œuvres est fixée aux 15 et 16 octobre 1922 et aura lieu dans une salle de la Société des Beaux-Arts, à Alger.

•

Concours de façades. — Le jury du concours de façades des immeubles construits en 1913 qui avait ajourné ses travaux en raison de la guerre a décidé d'attribuer les six primes accordées par le Conseil municipal aux architectes des immeubles suivants : MM. Chanut, immeuble sis 19, 21, 23, rue de la Chaussée-d'Antin ; Davis, immeuble 21, rue de Rémusat ; Herscher, 39, rue Scheffer ; Molinié, 7, rue Lebouis ; Meister, 24, rue Denfert-Rochereau ; Emile Bois, 183, rue de la Convention. Ces trois derniers lauréats ont été classés *ex æquo*.

En même temps le jury a exprimé le vœu qu'un concours soit ouvert en 1923 pour les façades des immeubles construits en 1914 et depuis cette date jusqu'à la fin de 1922.

•

Concours de décoration florale. — Un concours est ouvert à Versailles pour la décoration florale, avec accessoires, des gare de la ville. Prix : 500, 150 et 50 francs. Envois au président des *Amis des Arts* de Seine-et-Oise, à l'hôtel de ville de Versailles, du 4 au 6 décembre.

•

Concours artistiques aux Jeux Olympiques de 1924. — Les organisateurs des Jeux Olympiques ont décidé d'ouvrir, lors de cette manifestation, des concours artistiques et littéraires. Ces concours seront internationaux et au nombre de cinq : Architecture, Littérature, Musique, Peinture, Sculpture.

Trois prix seront affectés à chacun des cinq concours :

1er prix : Médaille olympique de vermeil.
2e » » » d'argent.
3e » » » de bronze.

Toutes informations utiles sur les dates d'inscription, la composition des jurys, etc..., seront données ultérieurement. Il suffit d'indiquer aujourd'hui qu'entière liberté sera laissée aux concurrents, aussi bien pour le choix du sujet que pour la forme ou la dimension de l'œuvre, à laquelle il n'est imposé d'autre condition que *d'être inédite et directement inspirée par l'idée sportive.* Demander les renseignements au Comité international Olympique, 11, rue Anatole-de-la-Forge, Paris, 17e.

Enseignement Ecoles

Cours supérieur de composition décorative. — M. Paul Follot est revenu à la direction de ce cours, Paris, 5, rue Madame. En voici le programme : première année : les surfaces, le décor, seconde année : les volumes, la construction. — soit 72 leçons dont 48 par M. Follot et 24 par MM. Bonfils, Brandt, Dufy, Grou't, Jaulmes, Dastrée, Dunand, Lenoble, Plumet, Frechet, Suc, etc. Elles seront données chaque samedi, de quatre heures et demie à dix heures et demie, à partir du 14 octobre.

L'enseignement du dessin par le cinéma. — *Art et Décoration* a eu plusieurs fois l'occasion de commenter l'effort accompli par M. Adrien Bruneau, Inspecteur du dessin et de l'enseignement technique de la Ville de Paris, dans le domaine encore si peu exploré de l'enseignement artistique par le film. Il convient néanmoins de nous arrêter tout spécialement aux résultats du cours de dessin qu'il professe depuis trois ans à l'École communale de la rue Madame en y faisant collaborer l'appareil cinématographique. Il a exposé, en effet, il y a quelques semaines, les travaux de ses élèves, travaux riches d'indication sur l'importance qu'il convient désormais d'accorder au cinéma dans l'enseignement du dessin.

Notons que ce cours n'est qu'une sorte d'adaptation de moyens de fortune puisque rien jusqu'à ce jour n'a encore été prévu — et que son efficacité est ainsi plus puissamment démontrée.

C'est le renversement des méthodes actuellement pratiquées. M. Adrien Bruneau en revient aux principes de Lecoq de Boisbaudran, mais les applique au début et non à la fin des études. Moins soucieux de former des artistes que d'apprendre à l'enfant à observer, c'est à dire à regarder et à comprendre la vie, donc, à l'aimer, il redonne à l'enseignement du dessin sa signification et son but vrais.

Le cinéma, en effet, par le mouvement, captive l'attention de l'élève, éveille son intérêt, soulève son émotion, l'habitue à saisir rapidement le geste, l'attitude, l'expression, l'oblige à acquérir une vision personnelle des êtres et des choses, des mille aspects quotidiens de la vie. Une preuve : les dessins exécutés de mémoire par des enfants de 6 à 8 ans, plusieurs jours après la projection d'un film sur la mer qu'aucun n'avait encore vue (rythme répété ou masse des vagues fixés sans formules apprises dans la spontanéité de la sensation). Le cinéma donne l'idée du mouvement dans sa plénitude et ne le fige point dans un seul de ses aspects indépendamment de ceux qui précèdent et de ceux qui suivent. C'est un merveilleux excitant de la mémoire : les élèves de M. Adrien Bruneau, on le constate, travaillent effectivement beaucoup plus entre les cours qu'au cours même. Le cerveau reste sous le coup d'une excitation acquise qui oblige, malgré soi, à des regroupements de formes et de mouvements, effet que ne procure aucunement l'enseignement traditionnel d'après le plâtre ou même le modèle dit « vivant ». D'autre part, par le fait même que l'écran limite, enferme le sujet dans un rectangle ou une forme géométrique précise, l'élève est poussé à rechercher l'effet et à se hausser jusqu'à la composition. Comme les personnages sont toujours vus dans leur cadre, dans l'atmosphère qui leur est particulière, les compositions qu'ils inspirent aux enfants qui n'ont pas encore subi l'empreinte de l'école, ont une fraîcheur et une liberté originales.

On aurait tort d'ailleurs de croire que le cinéma n'oblige qu'à l'observation du mouvement et non des volumes. Si M. Bruneau a songé à établir des films qui montrent le squelette humain et animal en action, effectuant les mouvements de l'ossature vivante et d'autres qui détaillent les déplacements musculaires — l'écorché en action —, il a également préparé des films qui montrent un objet sous tous ses aspects, sous toutes ses faces, de manière à ce que l'œil en fasse nécessairement le tour et que, par suite, l'élève, contrairement à ce qui se produit quand on lui place le modèle sur une table, puisse le dessiner de mémoire sous tous ses aspects, sous toutes ses faces.

Ainsi le cinéma ne supplée pas aux autres enseignements. C'est seulement un précieux auxiliaire. Il contrôle, par exemple, remarquablement, l'enseignement d'après nature et même le complète, en permettant de vérifier, grâce au ralenti ou à la possibité de répéter l'image, la vérité d'un mouvement noté dans la vie et difficilement saisissable en raison de sa rapidité. Le petit nombre de leçons nécessaires chaque année, dans un cours — une leçon par mois — prouve assez que l'instrument ne saurait remplacer le professeur.

Il convient donc d'attacher à cette méthode nouvelle toute l'importance qu'elle mérite. L'exposition des travaux des élèves de M. Adrien Bruneau a largement démontré son efficacité et rend nécessaire la réforme des méthodes jusqu'alors appliquées, afin que l'enseignement du dessin, grâce au cinéma, retrouve son sens et sa force véritables.

Léon Moussinac.

Villes et Monuments

Le Monument aux Morts d'Epinay-sur-Seine. — Si nombreux que soient les monuments aux morts de la guerre élevés dans toute la France depuis 1919, on ne saurait être surpris de voir qu'ils ne relèvent guère que de trois ou quatre types principaux. Les symboles dont l'artiste dispose pour traduire clairement des idées et des sentiments généraux sont en effet en nombre limité. C'est par des nuances d'expression et des qualités de forme, plus que par l'invention d'images inédites, qu'il peut faire œuvre à la fois intelligible et originale.

L'idée la plus nouvelle, a été de bannir toute allégorie surannée, pour dresser simplement sur un socle, sans geste, sans attitude théâtrale, le héros anonyme de la grande lutte. Quelques sculpteurs ont évoqué le sublime sacrifice par l'image émouvante du soldat gisant. D'autres ont exprimé par des groupes la douleur et la reconnaissance de ceux que ce sacrifice a sauvés. D'autres enfin ont essayé de rajeunir l'antique allégorie de la Victoire ou de la Gloire. C'est à cette dernière inspiration qu'appartient le monument aux morts d'Epinay-sur-Seine, exposé par Sarrabezoles au dernier Salon. Les noms, en colonnes serrées, sont gravés sur une haute stèle en forme d'obus. Au sommet, une figure ailée, d'une symétrie rigoureuse, porte les couronnes symboliques.

Victoire couronnant le Monument aux Morts d'Epinay-sur-Seine SARRABEZOLLES

En reprenant ce vieux thème que Rome a reçu de la Grèce, que le XVIe siècle, énivré de gloire païenne, a fait revivre, que l'Empire triomphant a aimé, le sculpteur n'a pas craint d'encourir le reproche d'archaïsme. Mais la jeune victoire de Sarrabezolles allie à la gravité une certaine grâce moderne; ses formes pleines et fermes conviennent bien au bronze et c'est une œuvre de goût.

Concours pour l'Érection de l'Ossuaire de Douaumont près Verdun.

1. Conditions du Concours.

ARTICLE PREMIER. — Le Comité de l'Ossuaire de Douaumont met au concours entre les architectes de nationalité française un monument destiné à perpétuer la gloire des défenseurs de Verdun et à recueillir leurs ossements.

ART. 2. — Le Monument sera élevé sur la crête de Thiaumont.

Les documents nécessaires à l'établissement du projet (programme, plan de l'emplacement, renseignements divers, etc.) seront envoyés aux concurrents qui en feront la demande au Siège de la S. A. D. G., 59, rue de Grenelle ou au Secrétariat de l'Œuvre, 11, rue Anatole-de-la-Forge, Paris.

Art. 3. — Le concours sera à deux degrés : la première épreuve sera essentiellement un concours d'idées.

Les concurrents fourniront pour cette épreuve :

a) Un plan général à 0m002 par mètre ;

b) Une façade d'ensemble à 0m004 par mètre ;

c) Une perspective sur feuille grand aigle.

Tous ces dessins pourront être traités en esquisse.

d) Une description sommaire du mode de construction et une estimation sommaire de la dépense ; ce document établi sur une feuille de papier fort de 0,30 × 0,40, sera exposé à côté du projet.

Toute autre pièce que celles indiquées ci-dessus sera refusée ; il en sera de même des dessins établis à des échelles différentes de celles prescrites. Par contre les concurrents qui n'auraient pas fourni les pièces mentionnées ci-dessus, seront mis hors-concours.

Les dessins seront tendus sur châssis entourés de bande, ou collés sur carton fort ; les cadres moulurés, les mises sous verre sont interdits.

Art. 4. — Le concours sera anonyme ; les projets porteront une devise ou un signe qui sera répété sur une enveloppe cachetée déposée par les concurrents en même temps que le projet et contenant les noms et prénoms du concurrent, la justification de sa nationalité, l'indication de son âge, de son domicile ainsi que de ses titres ou diplômes et des travaux exécutés par lui.

Art. 5. — Les dessins seront déposés au plus tard, le 20 octobre 1922, avant 18 heures, dans un endroit qui sera indiqué ultérieurement. Ceux envoyés par chemin de fer devront être remis en grande vitesse à la gare expéditrice au plus tard le même jour à la même heure.

Art. 6. — Les projets seront soumis à l'appréciation d'un jury de 17 membres, présidé par M. le maréchal PÉTAIN.

Art. 7. — Le jury pourra retenir, sans classement, pour le second degré, cinq projets au plus ; il pourra en prendre d'autres à la suite pour attribution de mentions.

Une indemnité de cinq mille francs sera attribuée à chacun des projets retenus, elle sera payable, moitié immédiatement, et moitié après la remise du projet du second degré.

Art. 8. — Seules les enveloppes des concurrents retenus par le second degré seront ouvertes. Mais avant d'arrêter la désignation définitive des lauréats, le jury s'assurera que les enveloppes contiennent bien les renseignements demandés ; si un ou plusieurs projets étaient écartés pour renseignements erronés ou manque de références suffisantes, le jury pourrait les remplacer par d'autres projets pris à la suite.

Art. 9. — Les noms des lauréats retenus pour le second degré seront proclamés et tous les projets seront exposés pendant huit jours après le jugement du premier degré.

Art. 10. — L'épreuve du second degré ne sera pas anonyme.

Les auteurs des projets retenus feront un second concours dans lequel ils développeront leur esquisse, à charge d'en conserver les grandes lignes.

Le règlement du second concours sera établi après le jugement du premier ; il est toutefois indiqué, dès maintenant, qu'il comportera des dessins d'ensemble complets, des détails à grande échelle et s'il y a de la sculpture, des morceaux de détail, dont la dimension sera déterminée par le règlement de cette seconde épreuve et des devis (descriptif et estimatif) détaillés.

Un délai de quatre mois sera accordé aux concurrents.

Le jury classera les projets et pourra décerner les récompenses suivantes :

1er prix : Exécution (après avis conforme des techniciens membres du jury) avec honoraires d'architectes calculés d'après le barème de la Fédération des Sociétés françaises d'architectes.

Le Comité pourra demander au lauréat d'apporter à son projet toutes les modifications qu'il jugera utiles.

2e prix : Prime de 10.000 francs.

3e prix : — de 6.000 francs.

4e prix : — de 3.000 francs.

5e prix : — de 3.000 francs.

Les primes seront payées dans la huitaine qui suivra le jugement, les projets primés resteront la propriété du Comité de l'Ossuaire de Douaumont.

Une exposition publique aura lieu pendant quinze jours après le jugement définitif.

II. Programme technique. — L'Ossuaire de Douaumont comprendra dans son ensemble trois parties :

L'Ossuaire proprement dit ;

Un sanctuaire catholique ;

Un ensemble de trois édifices cultuels, protestant, israélite et mulsuman.

1° L'Ossuaire proprement dit comprendra 52 tombeaux devant contenir les ossements (un par secteur du champ de bataille). Toutefois les concurrents pourront réduire de moitié le nombre de ces tombeaux, chacun d'eux étant alors affecté à deux secteurs. L'Ossuaire sera confessionnellement neutre ; pourtant ni la Croix, ni la Croix de guerre ne seront exclues des motifs de la décoration.

Il devra pouvoir se prêter aux assemblées de plein air.

2° Le sanctuaire catholique pourra être attenant à l'Ossuaire, mais devra de toutes façons lui être extérieur.

La messe devra pouvoir être célébrée en plein air.

Dans l'ensemble du Monument, étant donné le nombre considérable des catholiques tués à l'ennemi, il sera réservé au sanctuaire catholique, aussi bien comme importance que comme emplacement, une situation nettement prépondérante par rapport aux édifices cultuels des autres confessions.

3° Les édifices cultuels protestant, israélite et musulman seront de même extérieurs à l'Ossuaire.

L'édifice musulman nécessitera une orientation rituelle spéciale.

Les concurrents prévoiront une lanterne des morts à l'endroit qu'ils jugeront le plus convenable.

Un cimetière de 20.000 tombes (contenant environ 6 hectares), attenant au monument, s'étendra sur la pente sud-est du terrain.

La dépense totale n'excédera pas la somme de 5 millions, y compris les honoraires de l'architecte, calculés suivant le barème de la Fédération des Sociétés françaises d'architectes.

Cette dépense s'appliquera seulement à l'Ossuaire, aux édifices cultuels et aux 52 (ou 26) tombeaux destinés à recueillir les ossements des secteurs. L'aménagement du cimetière de 20.000 tombes n'est pas compris dans la dépense, mais il devra être lié à la composition générale.

•

Concours pour un Monument aux Morts à Tourcoing. — La dépense totale, ne comprenant pas l'agencement des jardins, ne devra pas dépasser 500.000 francs. L'exécution du Monument est mise au concours entre les architectes et sculpteurs français qui en feront la demande à la municipalité de Tourcoing avant le 1er octobre 1922.

•

Concours pour un monument de la République à Rio-de-Janeiro, Brésil. — Trois prix seront attribués à ce concours ; le premier de 50.000 francs, les deux suivants de 25.000 et 15.000 francs. Renseignements au consulat du Brésil, 23, rue Drouot, Paris, 9e.

•

Les Musées

L'annexe du Musée du Luxembourg au Jeu de Paume des Tuileries. — Cette annexe consacrée aux écoles étrangères et aux derniers achats de l'Etat, est ouverte au public depuis le 29 juillet.

La réunion de ces œuvres étrangères qui, faute de place, furent très longtemps soustraites à la vue des visiteurs ne manquera pas d'intéresser et d'instruire ; et nous devons savoir gré aux organisateurs de ces salles d'avoir essayé d'en rendre la visite aussi attrayante que possible.

Un temps très court, et les moyens plus qu'insuffisants mis à la disposition de M. Léonce Bénédite, expliquent l'allure parfois désaccordée de cette assemblée, et aussi de trop nombreuses lacunes. Certains pays dont nous connaissons les beaux efforts dans le domaine plastique, ne s'y trouvent que trop faiblement représentés, par contre, nous voyons reparaître ici un lourd contingent de valeurs surannées, et des gloires officielles tôt éteintes, il nous faut les subir pour retrouver avec joie et admirer d'authentiques chefs-d'œuvre. Nous devons les subir disons-nous, au risque de n'emporter avec nous que la pénible impression de lassitude qui succède presque toujours à la visite d'une exposition toute ordinaire, au lieu de cette sensation de réconfort, de vigueur renouvelée que nous accorde toujours la visite d'un véritable musée.

Les deux premières salles du rez-de-chaussée appartiennent aux écoles britanniques, la principale étant réservée aux œuvres offertes au musée du Luxembourg par M. Edmund Davis — une quarantaine de toiles environ.

Les œuvres d'un Burne Jones, d'un Brangwin, d'un Millais, d'un Sickert exceptées, l'ensemble de ces deux salles n'offre qu'un assez faible intérêt ; on y voit d'incomparables habiletés de métier, mais purement gratuites, c'est-à-dire au service d'inspirations insuffisantes, voire de trop naïves anecdotes.

Les deux salles suivantes ou se réunissent les Belges et les Hollandais ont une tout autre tenue et nous pouvons y admirer : *les Vieux bibelots*, d'Henri de Brackeler, cet artiste d'une si haute probité qui savait conserver l'athmosphère et la somptuosité d'un décor en ne négligeant aucun des minutieux détails que sa conscience lui imposait ; deux petites toiles d'Alfred Stevens : le *Chant passionné* et la *Rentrée de bal* peinte dans une harmonie jaune, profonde et délicate ; un *Chien* de Joseph Stewens ; la *Vieille servante* de Frédéric Léon, que nous préférons au fameux triptyque les *Ages de l'ouvrier ;* le grave *Pays noir* de Constantin Meunier dont nous revoyons ici les solides sculptures ; les lumineux paysages d'Emile Claus ; le *Dégel* de Baertsœn ; une *Nature morte* d'Alfred Verhaeren, cousin du grand poète, dont nous retrouvons le portrait par Théo Van Risselberghe. La grande et méritoire composition de M. Jean Delville semble étrangère à toutes ces vraies peintures.

Les virtuoses italiens triomphent dans la salle suivante, ils semblent très proches parents des virtuoses anglais ; nous retrouvons là de bien vieilles connaissances : Boldini, Juanua Romani, Caputo, Balestrieri et d'autres qui surent exécuter de très jolis modèles de calendriers. Mentionnons de Alberto Falchetti, l'*Ouragan en montagne ;* un *Portrait d'homme* à contre-jour très lumineux et d'une riche matière de Spadini (ce beau peintre que notre collaborateur H. Prumière a présenté l'an dernier aux lecteurs d'*Art et Décoration*) et le *Henri de Régnier* de Capiello, dont nous aimons la spirituelle psychologie.

Viennent ensuite les américains qui, très dénationalisés, représentent assez tous les partis de la peinture. Whistler domine la salle avec le portrait de sa mère et aussi avec une admirable petite figure : l'*Homme à la pipe*. Auprès de lui nous voyons un beau *portrait d'enfant* de Dannat d'une lumière sourde et profonde; un peu plus loin, de Mme Romaine Brooks un *d'Annunzio* étrange et qui parle, dans une lumière grise, froide et quelque peu cadavérique. Un beau pastel de Mary Cassat, des intérieurs fins et distingués de Walter Gay. Citons encore Miller, Humphrey-Johnston, Jules Pagès, Frieseke, Manuel Barthold, Thomas Dewing, Tanner et d'autres, chez lesquels nous apprécions de grandes et réelles qualités.

Les Tchèques et les Slaves sont comprimés dans une petite salle dont tout un panneau est occupé par le grand et assez vulgaire *Meeting* de Marie Bashkirtseff, on peut y apprécier Mmes Mela Muter, Olga de Bosnanska, Anna Morstadt, et un grand portrait de Jacovlef, mais nous préférons de ce dernier un dessin aux deux crayons représentant une japonaise et son enfant.

Dans la dernière salle du rez-de-chaussée sont rassemblés les Espagnols, nous revoyons là les grandes toiles de Zuloaga, des frères Zubiaurre, de Sorolla y Bastida, de Beltran Masses, d'Ortiz, et une toile lumineuse et vivante d'Anglada Camarassa. Un angle de la même salle est réservé aux Scandinaves représentés par Zorn et Thaulow.

La petite salle du second étage nous montre très insuffisamment les écoles suisse et allemande ; et dans la grande salle sont rassemblées les dernières œuvres françaises achetées par l'État, lesquelles débordent dans l'escalier.

Certes il est permis de constater qu'un bien large éclectisme a présidé à ces acquisitions, et qu'elles ne sont pas toujours le fait d'un choix éclairé ; mais sans y apporter le moindre faux orgueil national, constatons que nos yeux peuvent se reposer là sur quelques fort belles choses.

Claude Monet préside au centre avec une grande toile de jeunesse : *Jeunes femmes dans un jardin*, puis viennent un beau Gauguin et des Cross qui furent longtemps exposés au Musée des Arts décoratifs. Nous retrouvons là une *Odalisque* au jupon rouge de Matisse, une charmante jeune fille au soleil de Lebasque, des dessins de Maurice Denis, la *Bibliothèque* de Valloton, la *Bergère* de Charlot, le *Veuf* de Raffaelli, une *Pastorale en jaune* de K.-X Roussel. Nous y voyons encore des nus d'Ottmann, de René Piot, de Deval, un petit nu ancien de Cottet, les *Tournesols* de Guillonnet, un portrait de Pierre Laurens, une *Ouled Naïl* de Dinet ; et des compositions de Flandrin et Balande qui ornent l'escalier. Nous y admirons enfin et surtout un superbe petit paysage de Bonnard, bien petit par la dimension et bien grand par le sentiment qui l'a inspiré ; il n'y a là que quelques arbres et un peu d'eau bleue, un tout petit bateau jaune danse au milieu, sous un ciel d'été bien chaud ; et cela vibre d'une intense lumière, et nous nous réjouissons infiniment devant cette si spirituelle expression de la grande nature.

Il nous plait de nous arrêter sur l'évocation de cet agréable souvenir.

B. M.

•

Le musée Lautrec. — M. Léon Bérard, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, accompagné de M. Paul Léon, directeur des beaux-arts, a inauguré le dimanche 30 juillet, à Albi, l'installation dans le palais de la Berbie, ancienne résidence des évêques, du musée municipal et de la galerie Henri de Toulouse-Lautrec.

La famille du maître a fait don à la ville d'Albi de cent cinquante peintures qui constituent la partie la plus importante de l'œuvre du peintre.

Les Expositions

Expositions ouvertes ou annoncées:

Musée des Arts Décoratifs. — Œuvres décoratives de Jaulmes. Photographies de sculptures monumentales françaises des XIIe et XIIIe siècles.

Musée Carnavalet, 23, rue de Sévigné. — Collections permanentes relatives à l'histoire de Paris.

Bibliothèque Sainte-Geneviève, 9, place du Panthéon. — Exposition de livres illustrés du XVe siècle.

La Palette Française, 112, boul. Malesherbes. — Du 2 au 16 octobre, exposition S. de Trenqualye et du 18 octobre au 1er novembre, Ch. Verbrugghe.

Galerie Bernheim Jeune, place de la Madeleine. — Jusqu'à fin septembre, exposition de peintures modernes.

Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Du 28 septembre au 13 octobre, exposition Pushman, et du 14 au 30 octobre, expositions Thadée Styka, Adam Styka et Mme Frémont.

Sèvres, Manufacture Nationale. — Jusqu'au 30 septembre, 4e Exposition de la céramique moderne.

Chateau de la Malmaison. — Jusqu'au 1er novembre, exposition napoléonnienne d'art et d'histoire.

Marseille. — Exposition des Beaux-Arts de la section marocaine à l'exposition coloniale, palais du Maroc, jusqu'au 1er novembre.

Bordeaux. — Jusqu'à fin septembre, exposition d'art décoratif.

Nancy. — Du 1er octobre au 12 novembre, salle Poirel, 52e exposition de la Société lorraine des Amis des Arts.

Nevers. — En septembre, exposition de la Société artistique du Nivernais.

Reims. — Du 15 septembre au 15 octobre 1922, exposition régionale des Beaux-Arts et des Arts décoratifs modernes, dans les salons de la chambre de commerce de Reims.

Roubaix. — Salle des Fêtes, du 1er au 30 octobre, Exposition de l'art et l'industrie textile.

Envoi des œuvres du 25 au 27 septembre, au commissaire général de l'exposition des Arts appliqués, rue de l'Hospice.

•

Les Ventes

Parmi les dernières ventes de la saison, il parait intéressant de signaler une petite réunion d'œuvres modernes. Elle ne comportait pas de pièces bien importantes, mais à cause de cela même, elle donne assez exactement l'aspect des cours normaux. Faite le 16 mai 1922, par Me Bellier, elle comprenait des Bonnard, des Dufresne, des Signac. On fait même à Bottini, ce charmant dessinateur mort il y a une vingtaine d'années un succès posthume. Toutes proportions gardées, il semble devoir tenir à la fin du XIXe siècle la place tenue par Guys au temps de Baudelaire. Ses aquarelles font de 100 à 300 francs; une d'elles a été adjugée 138 francs par Me Bellier. Des gouaches de Dufresne, *Impressions d'Orient* ont fait 120 et 105 francs, un dessin de Redon, 150; des aquarelles de Rouault, 250, 400 et 225 francs. On donne 200 francs pour un dessin de Picasso, et 1.000 francs pour une femme nue à la sanguine, par Derain. On sentait là d'ailleurs l'influence des derniers Renoir.

Prix modestes, mais assez bien établis pour les peintures. Une nature morte de Braque est adjugée 530 francs; le *Vieux port à Marseille*, par Camoin, 150 francs; une *Vue du Havre*, par Othon Friesz, 1.120 francs; un *Paysage du Midi*, par Durey, 140 francs seulement. Et cependant il s'agit là d'un artiste de tempérament accusé, d'une force certaine. C'est parmi les jeunes un de ceux sur lesquels on paraît pouvoir compter. Pour 65 francs, un amateur a pu s'offrir une nature morte d'Antonio de la Gandara. Grandeur et décadence d'un peintre qui fut à la mode et qui certes vaut mieux que l'injuste oubli dans lequel on le tient! De même pour 45 francs, on pouvait avoir un *Bal-musette* du regretté Lempereur.

Celui-là est mort trop tôt pour donner toute sa mesure, mais il y avait dans la manière dont il traitait les masses d'arbres un beau sentiment des formes et une grande éloquence de coloris. C'est à Modigliani que va le succès posthume, et l'on paie 2.000 francs un de ses portraits de femme. Notons encore parmi les œuvres des vivants la *Femme nue au manteau*, par Favory, 230 francs ; des *Fleurs*, par Marie Laurencin, 510 francs ; *Le clown*, par André Utter, 800 francs ; et l'*Esclave couchée*, par Suzanne Valadon, 740 francs.

Cependant que l'Hôtel Drouot ferme, les ventes vont leur train à l'étranger. Le 14 juillet, on a vendu à Londres, chez Christie, d'importants tableaux anciens. Un portrait de femme, par Franz Hals, daté de 1650 a fait 6.520 livres, soit 345.000 francs ; *Mrs Sophia Vanderguht*, par Romney a été adjugée 8.190 livres ; d'autres portraits par Reynolds ont fait 504 et 672 livres. Le portrait de *Mrs Hart Davis*, par Thomas Lawrence, a atteint 1.050 livres. Enfin des paysages de John Crome ont été adjugés 462 et 567 livres. Quelques jours avant on avait vendu fort cher des dessins anciens ; 185 livres un dessin pour une coupe, par Holbein, et 155 livres un portrait de femme, par Mierevelt. Dans la vente de la collection Mount Stephen, un Corot, *Jeune fille en promenade* a été vendu 3.150 livres, et un paysage, par Cazin, 399 livres. Les collections Lucas et Goldschmidt fournissent également des prix importants : Mrs Agnew ont donné 8.000 guinées pour le double portrait *d'Annabel et Marie Yorkes*, peint en 1761, par Reynolds ; des portraits en pied par Van Dyck font de 5.000 à 6.000 guinées. Un portrait de *Miss Tempest*, par Romney est adjugé 2.600 guinées, et même des *Bords de l'Oise*, par Daubigny sont vendus 1.850 guinées.

TRISTAN LECLÈRE.

•

Livres et Revues

La Technique des Peintres, par J.-G. GOULINAT. Paris, Payot, 1922, in-16.

Les débutants, les amateurs de peinture qui, sur la foi du titre, chercheront dans ce livre des renseignements précis sur le métier des maîtres et tout ce qu'un peintre doit savoir pour connaître la partie matérielle de son art risquent d'être un peu déçus. Les considérations esthétiques y tiennent autant sinon plus de place que les remarques techniques. Quelques observations justes sur les qualités des diverses couleurs, les subjectiles, les préparations, les glacis, les vernis, y sont noyées dans le développement d'idées générales, fort importantes sans doute, mais bien connues, sur le dessin et la couleur, la composition, le style... Même les très intéressants chapitres groupés sous le titre : « Du Métier de quelques Maîtres » auraient été plus originaux si l'auteur s'était borné à l'analyse serrée de ce qui constitue le métier même et à faire ressortir les rapports entre les moyens d'expression et l'idéal de l'artiste. Au demeurant le livre de M. J.-G. Goulinat constitue, sinon un traité, du moins une suite d'agréables causeries où l'on a plaisir à entendre un homme de bon sens qui aime la peinture et qui en possède une connaissance peu commune.

Auguste Delaherche, par GEORGES LECOMTE, Paris, E. Mary (1922), in-8°. 48 pages, 12 planches (Collection *L'Art Décoratif moderne*, publiée sous la direction de LOUIS LUMET).

En lisant cette brochure, la première d'un collection qui vient à son heure, puisqu'elle est consacrée aux maîtres français de l'art décoratif moderne, on suit d'étape en étape la belle carrière d'Auguste Delaherche. Mieux, on croit entendre l'homme, on le voit assis à son tour ou surveillant une cuisson. M. Georges Lecomte qui suit, depuis près de trente-cinq ans, avec une fervente sympathie, l'effort créateur du grand potier, était bien qualifié pour nous expliquer pourquoi son œuvre est à la fois si originale et si traditionnelle, si délicate et si puissante, et pour tracer de l'artiste un portrait vivant et vrai.

L. D.

ALBERT LEVY, *Editeur-Gérant.* G. KADAR, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

L'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes. — Tandis que, sous la haute direction de M. Louis Bonnier, M. Charles Plumet, architecte en chef de l'Exposition de 1924, étudie le cadre architectural où seront mises en valeur les meilleures productions de l'art décoratif moderne, artistes et industriels commencent à se préparer à cette manifestation dont l'intérêt est maintenant reconnu de tous.

D'autre part, complétant la lettre ouverte qu'il adressait, au mois de juin dernier, aux présidents des Chambres syndicales et des Chambres de commerce, M. Fernand David, commissaire-général, vient de donner toute la publicité désirable à la note suivante qui précise *l'objet, le programme et l'importance économique* de l'Exposition.

L'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes s'ouvrira à Paris, au printemps de 1924. Son emplacement comprendra l'Esplanade des Invalides, le Pont Alexandre III et les quais avoisinants, les jardins du Cours la Reine et le Grand Palais tout entier, au total vingt-trois hectares.

Voici, d'après la classification (1), les *industries qui sont appelées à y participer :*

Groupe I. — Architecture.

Classe 1. Architecture. — Classe 2. Art et industrie de la Pierre. — Classe 3. Art et industrie du Bois. — Classe 4. Art et industrie de la Céramique. — Classe 6. Art et industrie du verre.

Groupe II. — Mobilier.

Classe 7. Ensemble de Mobilier. — Classe 8. Art et industrie du Bois et du Cuir. — Classe 9. Tabletterie, maroquinerie. — Classe 10. Art et industrie du Métal. — Classe 11. Art et industrie de la Céramique. — Classe 12. Art et industrie du Verre. — Classe 13. Art et industrie des Textiles. — Classe 14. Art et industrie du Papier. — Classe 15. Jeux et jouets, instruments et appareils de sports. — Classe 16. Appareils scientifiques. — Classe 17. Instruments de musique. — Classe 18. Moyens de transport.

Groupe III. — Parure.

Classe 19. Vêtement. — Classe 20. Mode et accessoires du Vêtement. — Classe 21. Fleurs. — Classe 22. Bijouterie, joaillerie.

Groupe IV. — Arts du théâtre, de la rue et des jardins.

Classe 23. Arts du Théâtre. — Classe 24. Arts de la Rue. — Classe 25. Arts du Jardin.

Comme on le voit, il ne s'agit pas là d'une Exposition de Beaux-Arts. Tous les *objets usuels, depuis les plus simples jusqu'aux plus précieux,* y figureront : on y verra, en somme, *tout ce qui peut contribuer à rendre notre vie plus confortable, plus souriante et mieux parée.*

Seules en seront exclues, d'une part, les matières premières, d'autre part, les œuvres dont l'exécution ne comporterait pas, avec une parfaite adaptation à la destination de l'objet et aux conditions de la vie moderne, des qualités certaines d'art et d'originalité.

Aussi offrira-t-elle un égal intérêt pour le *public* auquel les objets exposés sont destinés, pour les *commerçants* qui les commandent, les achètent et les vendent, pour les *industriels* qui les exécutent, pour les *artistes* et les *artisans* qui en créent les modèles.

La présentation des objets sera faite de trois manières :

Les *pavillons isolés,* répartis au Cours la Reine, le long des quais et sur l'Esplanade, seront affectés aux

(1) Il y a en outre un Groupe V : Enseignement, qui se réfère aux diverses industries appelées à participer à l'Exposition.

Expositions collectives d'artistes et d'industriels français ou étrangers, groupés pour réaliser un programme d'ensemble.

Dans les *galeries de l'Esplanade des Invalides*, des *stands* seront réservés à des groupements de moindre importance ou à des expositions individuelles.

Enfin, les *objets fabriqués en série* seront installés dans les salles affectées aux différentes classes dans les galeries du *Grand Palais*, dont le Hall abritera, dans un cadre particulièrement somptueux, le commerce et les industries de grand luxe.

Les exposants auront en conséquence la faculté de présenter leurs œuvres de la manière la plus favorable, et le public pourra apprécier ces œuvres dans le milieu auquel elles sont destinées : il se rendra compte que, partout, dans l'habitation, dans le mobilier, dans le vêtement de travail comme dans le vêtement de luxe, dans les moyens de transport, etc., les commerçants, les industriels, les artisans et les artistes modernes ont su réaliser économiquement par leur étroite et efficace collaboration tout ce qui répond le mieux à l'amélioration pratique et à l'embellissement de la vie actuelle.

Complétée par toutes les manifestations de *l'art du théâtre*, de *l'art de la rue* et de *l'art des jardins*, animés par ses attractions et ses fêtes, dans le cadre unique des rives de la Seine, l'Exposition de 1924 fournira en outre l'occasion de mettre en valeur, grâce à ses restaurants, grâce à ses lieux de réunion et de plaisir, les plus remarquables produits de notre sol, notamment les grands vins de France.

Elle sera le point de départ de toute une renaissance industrielle, artistique et commerciale, et saura prouver aux nations conviées pour cette lutte pacifique l'énergique vitalité du pays et l'excellence du goût français contemporain.

Voici les principales dispositions du règlement ;

Article premier. — L'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes sera ouverte à Paris, du mois de mai au mois d'octobre 1914.

Art. 4. — Sont admises à l'Exposition les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle exécutées et présentées par les artisans, artistes, industriels créateurs de modèles et éditeurs, et rentrant dans les arts décoratifs et industriels modernes.

En sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens.

Art. 6. — Les demandes d'admission sont soumises à l'examen d'un Comité général d'admission ; ce Comité est composé de membres choisis par tiers, parmi les artistes, parmi les industriels et parmi les personnalités spécialement qualifiées par leurs fonctions ou leur compétence.

Art. 9. — *Comités régionaux.* — Il est institué, dans chaque région où ont été créés, par arrêté du 10 août 1915, des Comités d'arts appliqués, un Comité... qui aura pour mission... de provoquer toutes mesures destinées à faciliter les participations individuelles ou collectives de la région.

Art. 10. — *Sections étrangères.* — Les pays étrangers qui doivent être invités à prendre part à l'Exposition seront désignés par le Gouvernement.

Art. 14. — *Jurys et récompenses.* — Le jugement des objets exposés est confié à un jury international.

Art. 26. — Les exposants ont la faculté de vendre les objets exposés ou des exemplaires desdits objets, s'il s'agit d'objets édités. Toutefois, les objets figurant à l'Exposition ne pourront, qu'ils soient vendus ou non, être retirés de l'Exposition avant la clôture.

Art. 27. — Les locaux affectés à l'Exposition seront constitués en entrepôt réel de douanes et d'octroi.

●

Un **Concours** pour quinze places, au maximum, d'architectes en chef des monuments historiques sera ouvert en 1923 à la direction des beaux-arts, 3, rue de Valois.

●

Concours pour un panneau-réclame. — Ce concours, ouvert par la maison Christofle et annoncé dans notre chronique de mai a donné les résultats suivants :

1er prix (1.000 francs) : M. A. E. Marty ;

2e prix (500 francs) : atelier Artés, M. Convers.

●

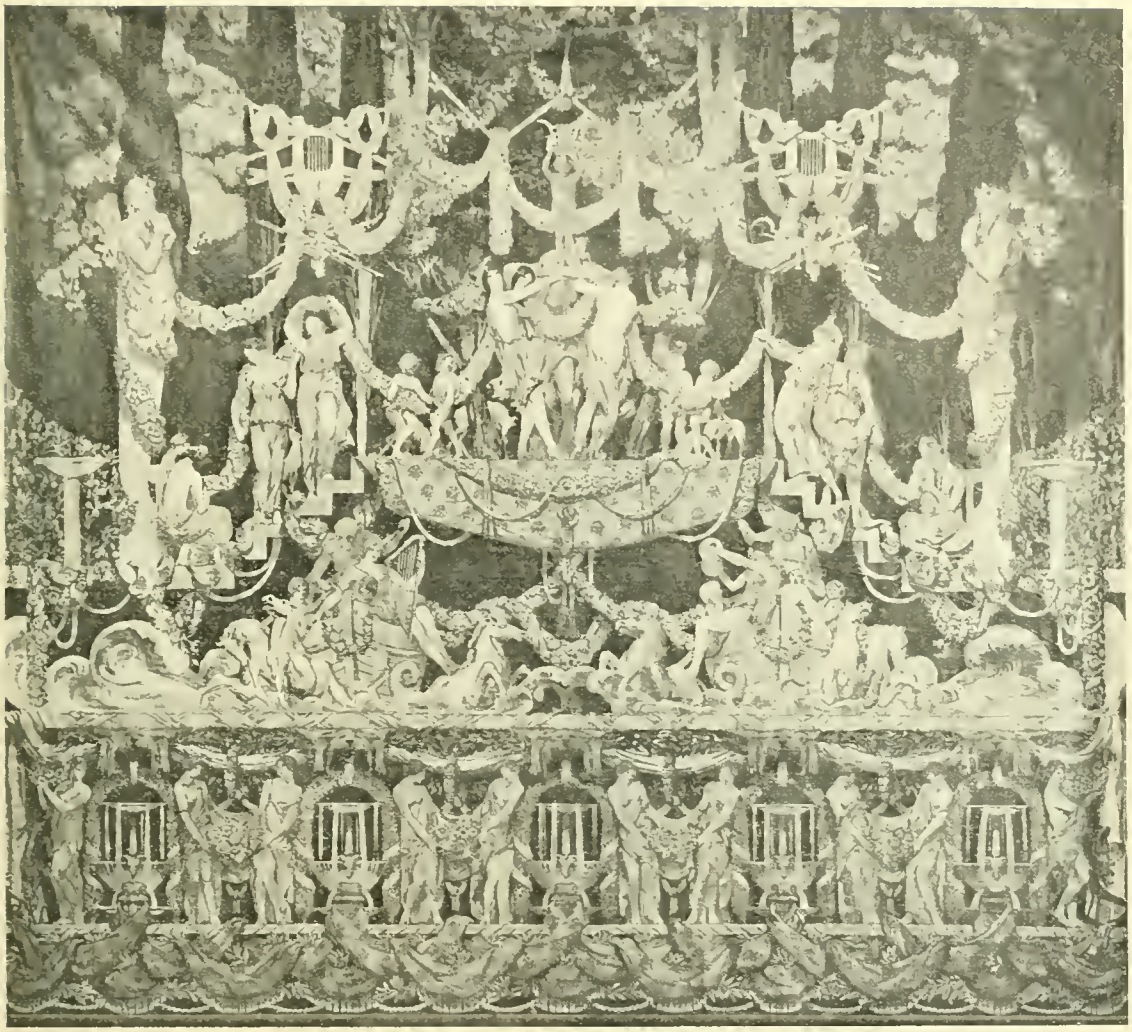
Concours de la Ligue maritime française. — La ligue maritime et coloniale française a été chargée par la Compagnie générale transatlantique d'ouvrir un concours de dessin pour tissus d'ameublement se prêtant à la confection de rideaux et de portières, destinés aux paquebots de cette compagnie.

Le jury réuni le 23 septembre, au siège de la Ligue maritime, sous la présidence de M. Dal Piaz, a décerné les prix suivants :

1er prix (500 francs et une médaille de vermeil) : M. Florquin, de Roubaix ;

2e prix (250 francs et une médaille d'argent) : Mlle Denonain ;

3e et 4e prix (150 francs et une médaille de bronze) : Mlle Nicod et M. Tanson.



Rideau du grand théâtre de Lyon.
— Photo Vizzavona —

GUSTAVE JAULMES

Le nouveau rideau du Grand Théâtre de Lyon. — Quelles qualités essentielles cherchons-nous dans un rideau de théâtre ? Il convient d'abord — cela va de soi. — qu'il soit en harmonie avec la décoration générale et la couleur de la salle et qu'il masque la scène, non pas comme un mur ou une rigide cloison, mais plutôt comme un beau voile mobile derrière lequel se prépare la surprise émouvante ou gaie. A ce point de vue, malgré leur monotonie, ils ont du bon les rideaux traditionnels qui imitent en trompe-l'œil les plis opulents du velours rouge frangé d'or. Mais nous sommes plus exigeants. Nous voulons encore qu'à peine installés dans notre fauteuil, le rideau nous arrache à nos préoccupations quotidiennes, ouvre à notre imagination le monde enchanté du rêve. Nous souhaitons enfin que, tout en amusant les yeux, il ne fasse pas trop travailler l'esprit, qu'il marque entre les actes un véritable repos.

Toutes les parties de ce programme complexe, Gustave Jaulmes les a certainement envisagées lorsqu'il a peint, pour le Grand Théâtre de Lyon, le rideau récemment exposé au Musée des Arts Décoratifs. Il a conçu son œuvre comme une tapisserie à la manière de Bérain, où la fantaisie la plus imprévue garde une sorte de logique spéciale, si elle ne compromet l'équilibre ni des couleurs ni des lignes. Au sommet, une voûte de verdures sombres ; au bas, alternant avec des fontaines, des nymphes qui versent des fleurs à pleines corbeilles ; dans l'intervalle, des groupes capricieusement étagés et deux divinités fluviales (le Rhône et la Saône sans doute) traînées par des chevaux marins. Figures, draperies et guirlandes se lient et s'enchaînent avec une aisance hardie.

Peintes en grisaille légèrement rehaussée d'or, elles décrivent des arabesques sur un fond rouge. Ne regardons pas de trop près la construction et le dessin des figures. Cette vaste composition, librement brossée, animée par un rythme de chants et de danses, est faite pour être vue d'ensemble et de loin. Nul doute qu'à bonne distance et sous les lumières elle ne produise l'impression de joie qu'a voulue le peintre.

●

Léon Bonnat. — Léon Bonnat est mort le 7 septembre, au château de Monchy-Saint-Eloi, près de Creil, chez ses amis, M. et Mme Bailly. Né à Bayonne, le 20 juin 1833, il était entré depuis deux mois dans sa quatre-vingt-dixième année. Membre de l'Institut depuis 1887, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts depuis 1905, président du Conseil supérieur de l'Enseignement des Beaux-Arts et du Conseil des Musées nationaux, Léon Bonnat était grand-croix et membre du Conseil de l'ordre de la Légion d'honneur.

C'est à Madrid, auprès du réaliste espagnol Frédério de Madrazzo, que Léon Bonnat avait commencé ses études de peintre.

Après la mort de son père, il vint à Paris avec une pension de 1.500 francs que lui servait sa ville natale et fut admis à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Léon Cogniet, de qui il fit plus tard le vigoureux portrait conservé au Musée du Luxembourg. Ses débuts au Salon datent de 1857. L'année suivante, il concourut pour le prix de Rome, n'obtint que le second grand-prix et partit en Italie sans renouveler sa tentative. Fidèle à l'enseignement de Léon Cogniet, il chercha d'abord ses sujets dans l'histoire, mais sans fadeur académique. C'est toutefois comme peintre de portraits qu'il obtint ses succès les plus éclatants. Victor Hugo, Puvis de Chavannes, Pasteur, Renan, Taine, Alexandre Dumas fils, Jules Ferry, le cardinal Lavigerie, Mlle Mauri, Mme Pasca... les plus illustres de ses contemporains et tous les chefs de l'Etat, de Thiers à Félix Faure, posèrent devant son regard aigu. Il fut, jusqu'à un âge avancé, le portraitiste officiel de la Troisième République et s'obstina d'ailleurs à peindre tous ses modèles sur le même fond brun arbitraire. Ce n'est assurément ni par le charme, ni par des recherches subtiles de colorations et d'ambiance que ses célèbres effigies s'imposent au souvenir, mais par l'observation intransigeante du caractère individuel, par la simplicité et la fermeté du dessin, par la puissance du relief.

« La réunion des portraits de Bonnat dans une même salle d'xposition — écrivait récemment M. André Michel — va être pour sa mémoire une première et décisive épreuve... Tout de même, chaque fois qu'on revoit au Luxembourg le cardinal Lavigerie et Mme Pasca; au Louvre, M. Thiers, on a bien l'impression que ce sont des portraits pour l'histoire et pour l'édification, sinon pour l'enchantement de la postérité. »

Ce portraitiste austère fut un amateur d'art du goût le plus fin et en même temps le plus large et le plus compréhensif. Il fut aussi la droiture, la bonté et la générosité mêmes. Toute la fortune qu'il devait à son talent, il la consacra à la bienfaisance ou à l'acquisition d'œuvres d'art dont il se dépouilla de son vivant, pour doter d'un admirable musée la ville qui l'avait aidé à ses débuts.

Par son testament, Léon Bonnat a légué aux Musées Nationaux, à charge de les laisser perpétuellement au Musée de Bayonne, toutes les collections qu'il possédait encore dans son hôtel de la rue Bassano, plus une somme de 200.000 francs pour l'entretien de ce Musée. Il a créé en outre un prix de 12.000 francs en faveur d'un jeune talent bayonnais.

●

Ecole des Beaux-Arts. — L'emploi de professeur d'Anatomie est déclaré vacant à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts, par suite de la démission du titulaire, M. le docteur Paul Richer.

●

La Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise ouvre une souscription pour restaurer les grandes orgues de la chapelle de Versailles, œuvre de Cliquot. Exécutées de 1708 à 1736, ornées de belles sculptures par Dugoulon, Belan, Taupin, Le Goupil et Lalande, sur les dessins de Robert de Cotte, elles avaient déjà été restaurées de 1871 à 1873 par la maison Cavallié-Coll.

●

Institut Carnegie, à Pittsburg (Etats-Unis). — L'Institut Carnegie procède à l'organisation de son Exposition internationale de Peinture moderne, qui s'ouvrira, pour la 22e année, en avril prochain, à Pittsburg.

La liste des artistes invités est virtuellement arrêtée.

Toutefois, afin de satisfaire au désir des amateurs d'art américains, il a été résolu qu'en dehors de ces

invitations, un comité Franco-Américain fonctionnant à Paris, choisirait une quinzaine de toiles de peintres français, parmi les œuvres que ces derniers voudront bien lui soumettre.

Rappelons que la participation des artistes français aux expositions de l'Institut Carnegie constitue pour notre pays une excellente propagande dont l'Institut fait tous les frais, sans autre but que de travailler de façon utile à l'éducation artistique de ses nombreux visiteurs.

Pour tous renseignements, écrire à M. G. Lerolle, 14, rue Brémonthier, Paris.

•

Villes et Monuments

Concours pour l'érection d'un monument aux morts à Beaune (Côte-d'Or). — Ce concours est ouvert à tous les artistes français. Les frais du monument ne devront pas dépasser 90.000 francs.

Les projets devront parvenir à M. le maire de Beaune, président du Comité, avant le 15 février 1923.

Pour tous renseignements sur le règlement du concours, s'adresser à M. le maire de Beaune.

•

La gardienne du Souvenir. — C'est sous ce titre que M. Pierre Lenoir exposait au printemps dernier, au Salon des Artistes Français, une remarquable statue de Bigoudenne en cape de deuil, destinée au monument des enfants de la commune de Penmarc'h morts pour la France. M. Pierre Lenoir exposait en même temps son monument aux morts du Conservatoire déjà reproduit ici et le rapprochement de ces deux œuvres, si différentes de caractère, donnait une haute idée de la souplesse de son talent.

La gardienne du Souvenir semble fixer pour l'éternité une douloureuse et inoubliable image. Tout son corps robuste et trapu, qui garde encore l'apparence du bloc de granit d'où le ciseau l'a dégagé, donne l'impression de la stabilité et de la durée.

Ajoutons que cette grave figure, exempte de tout pittoresque et qui était comme dépaysée au Salon prendra tout son caractère dans le décor pour lequel l'artiste l'a conçue. Elle doit être accotée à un menhir et adossée à une roche qui se profilera derrière elle.

La Gardienne du Souvenir. PIERRE LENOIR.

Les Musées

Musées nationaux. — M. François Flameng, membre de l'Institut, est nommé membre du conseil des musées nationaux, en remplacement de M. Léon Bonnat, décédé.

●

Au Musée du Louvre. — Exposition, dans la salle XV, des tableaux et dessins reçus au cours de l'année. Un admirable portrait, œuvre de Rembrandt, domine le groupe. C'est le portrait présumé du frère de l'artiste, qui avait appartenu à Stanislas Poniatowski et que le comte Potocki a légué à la France ainsi qu'un portrait de l'architecte Latour, par Lampi. A signaler encore : un petit tableau de l'école hollandaise du XVe siècle que l'on doit à M. Kleinberger ; deux études peintes et deux dessins de Corot légués par Mme Gautier ; une toile d'Alfred Dehodencq donnée peu avant sa mort, par Gabriel Séailles ; des croquis de Prudhon et de David, dons de Léon Bonnat ; une brillante esquisse de Henri Regnault pour son tableau *Automédon gardant les chevaux d'Achille*, envoyé de Rome en 1868 et conservé aujourd'hui au Musée de Boston : cette esquisse est un nouveau don de M. Zoubaloff, l'infatigable bienfaiteur du Louvre.

●

Au Musée Carnavalet. — Les boiseries du XVIIIe siècle provenant du château de Conflans, ancienne propriété des archevêques de Paris, viennent d'être installées au Musée Carnavalet, par suite d'une acquisition faite en 1917 par M. Robiquet, conservateur du Musée.

●

Un Musée des Arts décoratifs à Lyon. — Dès 1856, sur la proposition de l'historien de l'art Natalis Rondot, la Chambre de commerce de Lyon avait songé à doter la ville d'un musée des arts décoratifs. Ce musée, ouvert au Palais de la Bourse le 6 mars 1864, dans les galeries du second étage, devient bien vite l'admirable musée historique des tissus que l'on connait. Cette transformation était inévitable dans une cité où l'industrie de la soie tient une si grande place.

Aujourd'hui, la Chambre de commerce de Lyon reprend son ancien projet. La générosité de quelques amateurs et de quelques puissantes sociétés industrielles va lui permettre de créer, dans un hôtel du XVIIIe siècle qui fut la demeure des de Lacroix-Laval, un musée consacré à tous les arts qui participent à l'embellissement de la maison. L'hôtel de Lacroix-Laval situé au n° 40 de la rue de la Charité fut, ainsi que son voisin l'hôtel de Villeroy, aujourd'hui occupé par l'Ecole de commerce, construit sur les dessins de l'architecte Soufflot.

Le Musée des Arts Décoratifs de Lyon adoptera, nous dit-on, une méthode de présentation analogue à celle qui a présidé à l'installation des collections du Pavillon de Marsan. C'est-à-dire qu'au lieu d'être présentés en séries technologiques, les objets seront groupés de la façon la plus vivante et la plus harmonieuse possible, comme ils le seraient dans un cabinet d'amateur. Une suite de salons montrera l'évolution des arts décoratifs français depuis le XVIIe siècle jusqu'au début du XIXe. Chaque salle ne comportera que des objets de la même époque, depuis les plafonds et les cheminées jusqu'aux pièces de céramique et de verrerie. Plus tard, des galeries seront réservées à l'art moderne et aux écoles étrangères. Enfin on espère, grâce à la collaboration des collectionneurs lyonnais pouvoir organiser dans l'hôtel de Lacroix-Laval, des expositions temporaires.

Le Musée des Arts Décoratifs de Lyon complètera de la façon la plus heureuse le Musée historique des Tissus et les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts (qu'il est question de transformer en école théorique et pratique des arts et de transporter sur le versant de la colline des Chartreux, en face de Fourvières) y trouveront le complément nécessaire de l'enseignement qu'ils reçoivent.

Le conservateur du nouveau musée sera notre distingué confrère M. d'Hennezel qui a succédé à Raymond Cox comme conservateur du Musée historique des Tissus.

●

Nantes. — Un Musée d'art décoratif, comprenant des sections d'art décoratif ancien et moderne, d'art régional breton et une section consacrée aux souvenirs archéologiques et historiques de Nantes sera prochainement installé au Grand Logis du Château de la Ville.

Création d'un musée basque. — Dans une lettre récente à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, M. Camille Julian annonce la création, à Bayonne, d'un musée basque, dû à la collaboration de la municipalité et de savants de la région.

Au Musée de Valenciennes. — L'administration des beaux-arts vient d'attribuer au musée de Valenciennes la grande toile, le *Benedicite dans un asile de vieillards*, qui valut au peintre Jules Joëts, au Salon de 1913, une bourse de voyage. Elle y prendra place près de la *Grève des mineurs*, de Roll.

•

Les Expositions

Le Salon des Industries d'Art. — Organisée par les chambres syndicales des industries de l'ameublement, du bronze, etc., cette exposition ne comprendra que des œuvres de caractère moderne. Elle constituera une des principales manifestations préparatoires à l'Exposition de 1924 et aura lieu au Musée des Arts Décoratifs du 27 octobre à fin décembre.

•

Le Salon d'Automne. — L'ouverture du Salon d'Automne est fixée au 1er novembre.

Le Salon comportera une importante exposition d'architecture, installée sous la coupole, et une section de la fleur appliquée à la décoration des intérieurs modernes, sous forme de bouquets, gerbes, paniers, surtouts. Enfin, on y verra trois rétrospectives : celles de Cros, l'inventeur des pâtes de verre, du sculpteur berrichon Baffier et de l'architecte René Binet.

On a renoncé cette année à la section théâtrale, les manuscrits présentés ayant été jugés insuffisants.

•

Expositions ouvertes ou annoncées :

Musée Galliéra. — Du 12 octobre au 20 novembre : Exposition des œuvres des anciens élèves de l'Ecole Boulle et de bijoux populaires d'une collection.

Galerie Joseph Billiet et Cie, 24, rue de la Ville-l'Évêque : Œuvres de Louis Bouquet, Le Fauconnier, Marcel Gimon, F. Gaillermin, Frans Maserel, Lodewijk Schelfmont, Piet van Wijugaerdt.

Galerie Bernheim Jeune, boul. de la Madeleine.— A partir du 21 octobre : Exposition Louise Hervieu.

Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes. — Du 9 au 25 octobre : Exposition des « Cent Dessins », quatrième année.

Galerie Dru, 11, rue Montaigne. — Du 17 octobre au 8 novembre : « Aquarelles de Peintres », par A. Fraye, A. Lepreux, H. Manguin, C. Reymond.

Galerie Druet, rue Royale. — Du 16 au 27 octobre : Exposition Van den Eeckoudt et aquarelles de Robert Villard. — A partir du 27 octobre : exposition Quelvée, aquarelles de Paul Vera.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Du 14 au 30 octobre : Thadée Styka, Adam Styka, Mme Frémont.

Du 25 octobre au 11 novembre : Le Maroc vu par les artistes contemporains.

Du 31 octobre au 14 novembre : Mme du Monceau, Fougerat, G. de Palma.

Galerie de Marsan, 6, rue des Pyramides. — Du 27 octobre au 14 novembre : Peintures d'Algérie et de Tunisie par J. Morache-Breuilh.

Galerie G.-L. Manuel, 47, rue Dumont-d'Urville. — Du 5 octobre au 6 novembre : Pastels de Marcel Figuide.

Salon des Assurances, 18, rue de la Ville-l'Evêque. — Du 30 septembre au 29 octobre.

Alger. — Société des Beaux-Arts. — Du 15 octobre au 15 novembre : Œuvres des candidats au prix annuel de 5.000 francs.

Bourges. — Du 29 octobre au 26 novembre : Association des anciens élèves de l'Ecole d'art et des Amis des Arts du Berry. Dixième exposition d'art et d'art appliqué.

Chateau de la Malmaison, — Jusqu'au 1er novembre : Exposition napoléonienne d'art et d'histoire.

Lyon. — Du 1er au 31 octobre : A la Foire de Lyon, Salon du Mobilier et des arts appliqués.

Marseille. — Jusqu'au 15 novembre: Exposition des Beaux-Arts de la Section Marocaine, à l'Exposition coloniale.

Nancy. — Salle Poirel. Du 1er octobre au 12 novembre: Société Lorraine des Amis des Arts.

Roubaix. — Salle des Fêtes. Du 1er au 30 octobre: Exposition de l'art et de l'Industrie textiles.

Saint-Amand-Montrond (Cher). — Du 22 au 28 octobre, exposition d'art et d'art appliqué pour les artistes du Cher, de la Nièvre, de l'Indre, de la Creuse et de l'Allier, à l'occasion de la Foire. Renseignements auprès du Commissaire général, à la Mairie.

Rotterdam. — Pour préparer la participation de la Hollande à l'Exposition internationale de 1924, une exposition d'art décoratif aura lieu l'année prochaine à Rotterdam.

Essen. — On annonce pour l'année prochaine, dans la cité de l'acier, une grande exposition d'art moderne où la section d'honneur, organisée par les soins de l'association artistique de Dusseldorf *Jung Rheinland*, sera réservée au « Jung-deutscher-Kunst. »

•

Livres et Revues

L'art Russe de Pierre le Grand à nos jours, par Louis Réau. Paris, Henri Laurens, 1922, gr. in-8°, 72 planches.

A partir de la fondation de Saint-Pétersbourg, une ère nouvelle commence dans l'hitoire de l'art russe Les influences occidentales, principalement celle de la Hollande puis celle de Paris, se substituent aux traditions byzantines. Un art nouveau se développe, qui a son charme et ses mérites mais qui s'adresse seulement à une élite cultivée de grands seigneurs. M. Louis Réau étudie cet art avec la richesse d'information, la méthode et la clarté qui lui sont habituelles. Il montre ensuite comment, malgré les tentatives commencées vers 1840 pour ressusciter un art national, ce divorce entre l'art aristocratique et l'art populaire se prolonge jusqu'à nos jours, reflètant fidèlement l'état social de la Russie. M. Louis Réau achève ainsi le grand ouvrage dont la première partie a paru en 1920 et son exposé magistral se termine par des chapitres du plus haut intérêt sur le groupe du « Monde artiste » (Mir Iskoustva), constitué vers 1890 sous l'influence d'A. Benois et de S. Diaguilev, sur l'art russe à la veille de la Révolution et sur l'art dans la Russie des Soviets.

La Savoie. L'âme, les Paysages, par Léandre Vaillat. Paris, Edouard Champion, 1922, in-4°.

Ce livre appartient au genre fort goûté aujourd'hui des « flâneries ». Et quand on a flâné, en compagnie de M. Léandre Vaillat, dans un pays aussi beau que la Savoie et aussi riche en souvenirs, on n'a pas perdu son temps.

Un mois en Normandie, par Paul Gruyer. Paris, Hachette (1922), in-8°, 72 gravures et 5 cartes.

Saint Germain, Poissy, Maisons, Marly-le-Roi, par Paul Gruyer (collection *Les villes d'art célèbres*). Paris, Henri Laurens, 1922, in-8°, 84 gravures et un plan.

Le premier de ces deux bons ouvrages est un guide sans sécheresse où l'auteur ajoute ses observations personnelles à des renseignements précis, puisés aux meilleures sources. Dans le second, M. Paul Gruyer, se conformant à la méthode adoptée pour la si utile collection des *Villes d'art célèbres*, expose comment sont nées et ce que sont devenues dans l'histoire quatre fameuses résidences royales ou seigneuriales.

Typographie, 1922, in-4°. — Signalons ce numéro spécial des publications *Papyrus*, où l'on trouvera, outre des articles techniques sur la typographie et les procédés de reproduction, une intéressante étude de l'imprimeur-éditeur Léon Pichon sur « la gravure sur bois et la typographie dans le livre moderne. »

L. D.

Albert Levy, *Editeur-Gérant.* G. Kadar, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

L'Exposition des arts industriels à Munich. — La meilleure façon de donner un aperçu de l'importante exposition ouverte à Munich, de Mai à Octobre derniers, eût été assurément d'en reproduire, aux pages de cette revue, les aspects caractéristiques et les œuvres principales. Et c'est bien ce que nous nous étions proposés de faire. Mais, les photographies qui nous avaient été promises par l'administration de l'Exposition ne nous étant pas parvenues, je dois me borner à noter ici quelques impressions.

Remarquons d'abord que c'était la troisième manifestation de cette nature organisée dans le même cadre, c'est-à-dire dans les grands halls, d'un style simple et sévère, construits en 1908 par l'architecte Von Seidel. Mais elle dépassait singulièrement les deux précédentes en ampleur et en portée. L'exposition de 1908 réunissait uniquement des œuvres des ateliers munichois; celle de 1912 était ouverte à toute la Bavière; c'est l'Allemagne entière et avec elle l'Autriche qui, sur l'initiative d'un groupe d'artistes bavarois — au premier rang desquels il faut nommer M. Riemerschmid, directeur de l'École des Arts Décoratifs de Munich — avaient été convoquées à l'Exposition de 1922. A l'heure où la France prépare une confrontation des œuvres modernes de tous les peuples, comprises — faute d'une expression meilleure — sous la désignation générale d'*art décoratif* et d'*art industriel*, l'Allemagne a voulu, dans le même domaine, faire l'examen de ses forces. Au lendemain de la guerre, elle a voulu se montrer à elle-même et montrer à l'Univers ce dont sont capables, pour embellir le décor de la vie, ses chefs d'industries, ses armées d'artistes et d'artisans. En même temps, n'en doutons pas — l'excellent Guide Officiel de l'Exposition nous en apporte le témoignage — elle a eu pour objet l'éducation nationale.

Le programme était immense, puisque « depuis les objets les plus simples jusqu'aux plus précieux », l'exposition de Munich accueillait tous les produits de l'industrie et les métiers allemands ayant, à des degrés divers, un caractère d'art. Une importante section de malles et autres articles de voyage voisinait avec la céramique; du fer forgé aux bijoux, de la batterie de cuisine à la plus délicate orfèvrerie, toutes les formes du travail du métal étaient représentées; non loin de meubles de luxe on voyait une armoire à balais. Des salles étaient réservées aux livres, aux tissus, aux jouets, aux instruments de musique, aux maquettes de théâtre; d'autres aux mosaïques et aux vitraux d'église : tous les contrastes de la vie. Il y avait des wagons, une salle à manger et une cuisine de paquebot; il y avait aussi des monuments funéraires, présentés dans un cimetière en miniature... Mais les organisateurs de l'exposition n'avaient pas voulu qu'elle fût une *foire*. La qualité du travail était une condition indispensable à l'admission des objets. *Qualité*, ce mot revient sans cesse dans les notices, dans les compte-rendus, dans le Guide officiel, dans la préface du catalogue. Et, par qualité, dit l'auteur de cette préface, il ne faut pas entendre seulement la probité de l'exécution, mais aussi l'adaptation des formes à la destination des objets et aux besoins actuels. C'est cette qualité qui leur conférera en quelque sorte la vie; d'elle naîtra nécessairement un style.

Comment ce programme a-t-il été réalisé? Quels renseignements nouveaux l'exposition nous apporte-t-elle sur le travail et sur le goût allemands?

En vérité, toute l'Allemagne n'a pas répondu à l'appel de Munich. Malgré la méthode avec laquelle l'exposition avait été préparée, malgré l'appui du Gouvernement du *Reich* qui n'avait pas manqué d'inviter les autorités locales à la favoriser de tout leur pouvoir, il y a eu des abstentions, causées par les

Hall de la céramique. Exposition de Munich.

difficultés économiques. Plusieurs villes, en particulier Berlin, Augsbourg et Hambourg, n'ont pas été représentées comme elles auraient pu l'être. L'infériorité manifeste de la section de la mode et de celle du bronze était due à l'absence des grandes maisons de Berlin. Par contre, quelle variété dans les formes de groupement et de coopération, quelle impression générale d'activité! Je me rappelle l'étonnement ému d'un de mes confrères allemands en voyant qu'un menuisier d'une petite ville poméranienne (Greifswald) exposait hardiment, à côté de vieilles et puissantes maisons munichoises, quatre ensembles de meubles. Il reconnaissait que ces meubles n'étaient pas d'une suprême élégance, que le menuisier poméranien avait suivi une architecture trop amie des formes lourdes. « Mais c'est un commencement, me disait-il et c'est un bon signe. »

Le cadre architectural n'avait guère été l'objet d'efforts nouveaux. L'intérêt de l'exposition se ressentait de cette lacune, puisque l'architecture — miroir de la vitalité d'un peuple — est, comme on le sait, l'art où, depuis vingt ans, le génie germanique se manifeste avec le plus de puissance. On s'était à peu près contenté d'utiliser au mieux les constructions de 1908. Signalons cependant une église de campagne, œuvre de Peter Behrens, le bâtiment provisoire de la section de la couleur et le groupe des maisons de campagne à bon marché. Les murs de l'église, avec leurs chaînes de briques qui prolongeaient jusqu'au sol les lignes obliques des pignons, la nef, avec le savant enchevêtrement de sa charpente appuyée très bas, faisaient penser à une démonstration de constructeur beaucoup plus qu'à un lieu de recueillement et de prière. La section de la couleur comportait un cloître décoré de fresques, d'un assez heureux effet. Quant aux maisons de campagne à bon marché, elles étaient forts accueillantes et constituaient, pour beaucoup de visiteurs, le principal attrait de l'exposition. Couvertes de tuiles ou de lamelles de bois, selon les traditions de chaque province, presque toutes présentaient des plans ingénieux, une utilisation judicieuse de la moindre place, un vrai confort (la salle de bain n'était jamais oubliée) une recherche d'art simple dans tous les détails. On y remarquait enfin un accord voulu entre le mobilier et l'architecture et de fines harmonies de couleurs : des gris égayés de rouges et de bleus. Mais elles restaient nécessairement des types idéaux, de jolies fantaisies d'artistes. Il leur manquait d'avoir un peu vécu. Les vraies maisons de village ont un charme moins concerté et plus profond où le temps et les nécessités journalières ont collaboré. Comme nous visitions une de ces maisons modèles, notre guide fit cette remarque : « Voilà ce que l'Allemagne proposa

pour les régions dévastées. La France n'en a pas voulu. » Je n'eus pas de peine à lui répondre que, sans connaître les raisons de ce refus, je trouvais bien naturel qu'un Français préférât une maison française.

Dans la décoration des grands halls il y avait, comme toujours en Allemagne, des recherches ingénieuses, des contrastes volontairement accusés et, d'autre part, des idées qui, chez nous eussent paru bizarres, des couleurs ou trop voyantes ou trop funèbres pour des yeux français.

Les architectes avaient tiré le meilleur parti des voiles destinés à masquer les charpentes métalliques et à tamiser la lumière. Celui de la rotonde du fer forgé retombait en trois larges plis aux courbes harmonieuses. Celui du hall de la céramique se composait d'une succession de feuilles verticales, en tissu blanc bordé de gris-bleu, qui épousaient la forme de la voûte et, brisant les rayons du soleil, laissaient filtrer à toute heure, dans toute la nef, une lumière égale et douce. Les salles de la librairie étaient simples, claires, recueillies et tout à fait dignes de leur contenu. La décoration de la salle d'honneur des ateliers autrichiens (en papier mâché rehaussé de peinture) exécutée par des jeunes filles, sous la direction du professeur Oskar Strnad, unissait à une fantaisie toute moderne des souvenirs du *rococo* et des figurines en vieux Saxe. Elle manquait absolument de calme architectural, mais ses groupes en haut-relief abondaient en détails spirituels.

Parmi les fantaisies discutables, je signalerai celle-ci : pour une longue galerie de chapeaux, l'architecte avait adopté un plan en dents de scie contrariées qui n'augmentaient pas la surface utilisable plus que ne l'auraient fait des pans coupés moins agressifs; puis il avait coupé la perspective de la galerie par une suite de vitrines cubiques, coiffées d'énormes pyramides. La Bavière montre d'ailleurs les dents partout : dans les tapis, dans les tentures, où elles dessinent de larges chevrons, aux murs de briques de l'église de campagne, à la ceinture d'un guéridon ou d'un siège... Les cubes, les pyramides et les triangles sont aussi à la mode : triangulaires ou cubiques les cartels qui, sur les vitrines de la section de la céramique portent des numéros d'ordre. Ce sont là, si l'on veut, des détails; mais ils ne passent pas inaperçus. D'une façon générale, il semble que l'art de la présentation, dont l'Allemagne connait l'importance et où elle excelle, ait été cette fois un peu sacrifié. On a été à l'économie et on ne l'a pas caché. On a utilisé toute la place disponible, au risque de fatiguer parfois et d'égarer le visiteur. Faisons exception cependant pour le *Bazar* dirigé par M. Richard Schultz de Berlin. Là on sentait le souci de plaire et on respirait. Dans ses salles (où le visiteur pouvait acquérir sans délai cer-

Maison à bon marché. Exposition de Munich.

tains des objets fabriqués en série et représentés d'autre part dans les diverses sections des œuvres bien choisies étaient disposées avec goût, sur des fonds de couleur reposante et d'aspect simple sans pauvreté.

Mais venons aux œuvres mêmes. Dans l'ordre d'importance, la section du *Livre* et celle de la *Céramique* doivent être citées d'abord. La première était digne de la grande réputation des imprimeurs et des éditeurs allemands. Malgré la cherté des matières premières et de la main-d'œuvre, leur activité ne s'est pas ralentie, leurs publications ne le cèdent en rien à celles que leurs représentants répandaient dans l'univers avant 1914. Ils excellent, comme toujours, dans les procédés de reproduction en couleurs et, d'autre part, leurs volumes à bon marché sont remarquables par le soin de la mise en page et la beauté de l'impression. Enfin, les modes étant européennes, on constate, en Allemagne comme chez nous, une renaissance de la gravure sur bois, aux rudesses archaïques, sans toutefois que les modernes xylographes de Berlin ou de Munich paraissent supérieurs à ceux de Paris.

Sous l'immense hall réservé à la céramique, il eût été difficile de trouver des pièces comparables, pour la beauté de la matière, de la forme et du décor, aux œuvres d'un Delaherche, d'un Lenoble ou d'un Decœur. Par contre, une variété et une abondance remarquables de grès, de porcelaines, de faïences, de poteries d'inspiration populaire, fabriqués en séries et souvent d'une verve et d'une bonhomie savoureuses. Dans leur souci de produire beaucoup, les céramistes allemands ne s'interdisent d'ailleurs ni d'imiter les grès japonais, ni de s'inspirer des chatoyantes faïences persanes, ni de faire revivre leur "baroque" et leur "rococo". Les grands poêles, rangés tout autour de la nef, rappelaient les œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle, au point de donner parfois l'impression de simples copies. A la place d'honneur, un petit édifice en porcelaine, exécuté à Nymphenburg d'après un modèle du professeur Jos. Wakerlé, évoquait la manière contournée des "chinoiseries" d'autrefois. Cependant, grâce à la collaboration d'artistes comme Scheurich, Meisel et Storch, auteurs de charmantes figurines, les manufactures de Meissen et de Volkstedt ont su renouveler, par un sentiment moderne, une ancienne tradition.

La section de l'Art Religieux montrait que quelques bons peintres verriers peuvent être de leur temps, tout en appliquant les techniques du Moyen âge ou du XVIe siècle. La section du mobilier, fort incomplète, se composait d'échantillons de meubles, correctement exécutés, les uns d'une simplicité puritaine, les autres chargés d'ornements assez lourds ; mais elle présentait peu d' « ensembles » et peu d'œuvres vraiment originales. Dans l'orfèvrerie, une remarquable exposition de la maison P. Bruckmann de Heilbronn qui, depuis quelques années, a très heureusement renouvelé ses modèles. Et je signalerai encore, parmi les envois les plus intéressants les verreries des ateliers d'Hellerau, les meubles en osier de Théodor Reimann de Dresde et de l'Ecole de Lichtenfield, les papiers peints de Burchardt Söhne de Berlin, les travaux en fer forgé de Schramm, les tapisseries à grosses chaînes de Mme Wanda Bibrowicz, les batiks de Mme Irma Kauermann, les spirituelles médailles et plaquettes de Gies et de son élève Mlle Schollmeyer, les peintures décoratives et les porcelaines d'Hillerbrandt...

Mais je voudrais conclure par quelques observations générales. La première c'est que si l'exposition de Munich n'étonnait pas par la richesse d'invention, elle présentait un grand intérêt par la qualité des objets usuels fabriqués en série et de prix peu élevé. C'est sur la fabrication en série, non sur la création d'objets de luxe et de pièces uniques que semble se porter actuellement le principal effort de l'art décoratif allemand. Faire beau et bon marché est le mot d'ordre. Les industriels allemands semblent avoir compris qu'étudier hâtivement un modèle destiné à être reproduit longtemps et à des milliers d'exemplaires est une faute contre le bon sens, que propager la laideur est finalement un mauvais calcul, que plus un objet est simple et d'usage courant plus la forme, qui en fait tout le prix, doit en être cherchée avec soin. Même sans le secours du catalogue, on aurait pu reconnaître, dans beaucoup d'objets usuels exposés à Munich, l'intervention de vrais artistes. L'exemple est bon à méditer.

Cependant un autre fait m'a frappé : l'art décoratif allemand semble accorder aujourd'hui aux ornements une place bien plus grande qu'il y a dix ans. Très méthodiques, comme on le sait, les artistes de Munich et de Berlin, ambitieux de créer un art moderne, avaient décidé d'abord de faire table rase du passé et de procéder par étapes, en commençant par l'essentiel : la construction, les proportions. Une sobriété extrême était alors la loi. Ils en sont maintenant au stade de l'ornement. Mais comme, en matière d'ornement, l'imagination humaine est bornée, ils puisent largement dans le répertoire du passé. Si quelques-uns s'inspirent des arts primitifs (d'où la faveur des dents de scie et de l'ornementation géométrique) d'autres ne craignent pas de ressusciter le "Rococo" (notre *Louis XV* exaspéré) et surtout le "Baroque" (notre *Louis XIV*) qui, quoique né en Italie, convenait par sa robustesse et son ampleur à la verve germanique. Le "Baroque" fait aujourd'hui une sérieuse concurrence au "Biedermayer" (le *Louis-Philippe* allemand) qui, hier, était à la mode.

Enfin — et cette remarque est un corollaire de la précédente — les Allemands ne semblent pas avoir nos susceptibilités en matière d'imitation des styles anciens. J'ai déjà signalé le fait à propos de la céramique ; j'en pourrais trouver maintes autres preuves dans le mobilier. La maison de campagne de Brême, si charmante au dehors, offrait à l'intérieur un ameublement disparate où se mêlaient l'allemand et l'anglais, le "Biedermayer" et le "Chippendale". L'exposition de Munich, bien qu'elle ne dût, en principe, accueillir que des œuvres originales, a été en réalité indulgente à de véritables pastiches que les jurys de nos salons d'art décoratif moderne auraient impitoyablement écartés. N'imitons pas cet exemple et, sous prétexte de renouer avec la tradition dont les novateurs de 1900 ont trop méconnu la vertu, ne renouvelons pas l'erreur néfaste du XIXe siècle.

LÉON DESHAIRS.

●

Une épée de membre de l'Institut. — Les fonctionnaires de la direction des Beaux-Arts et les conservateurs des musées nationaux avaient tenu à offrir à M. Paul Léon, à l'occasion de son élection à l'Institut une épée qui fût une œuvre d'art. L'épée, d'une composition sobre et d'un travail parfait, exécutée par le ciseleur Charles Rivaud, a été remise à M. Paul Léon, par M. Bérard, Ministre de l'Instruction Publique, dans une cérémonie tout intime, bien que les assistants y fussent nombreux, qui a eu lieu rue de Valois, le 18 octobre.

●

Concours pour l'érection d'un monument à la mémoire des enfants de Roubaix, morts au champ d'honneur. — Le montant de la dépense est fixé à 250.000 francs. Les demandes pourront être envoyées jusqu'au 20 août 1923. Le concours sera clos le 20 janvier 1924. Des primes de 5.000, 3.000 et 2.000 francs seront accordées aux trois projets retenus par le jury.

Demander les renseignements complémentaires à la mairie.

●

Musées nationaux. — Le règlement des heures d'ouverture des musées du Louvre, du Luxembourg et de Cluny vient d'être modifié, afin de donner aux visiteurs de plus grandes commodités. Depuis le 31 octobre, ces trois musées nationaux sont ouverts tous les mardis à dix heures du matin, au lieu de 13 heures. La fermeture du mardi matin, qui était consacrée aux travaux d'entretien des salles est ainsi supprimée.

Cours spécial sur l'architecture et les arts qui s'y rattachent. — *Année scolaire 1922-1923.* — Ce Cours a pour objet de compléter l'enseignement donné dans les établissements scientifiques et, spécialement, de permettre aux architectes appartenant ou se destinant au Service des Monuments historiques, de se perfectionner dans l'étude des monuments du passé.

Il comprend des conférences techniques sur la construction et la décoration des édifices anciens et des conférences d'archéologie sur l'évolution générale de l'architecture et des arts qui s'y rattachent des origines jusqu'à nos jours.

L'enseignement combiné de la technique et de l'archéologie porte sur quatre années scolaires (années 1922-23 à 1925-26).

Le cours peut être suivi par des élèves inscrits et, dans la mesure des places disponibles, par des auditeurs libres ayant obtenu l'autorisation écrite de l'administration des Beaux-Arts.

Les conférences ont lieu le samedi à 16 h. 30 au Palais du Trocadéro dans la Bibliothèque du Musée de Sculpture Comparée (aile de Paris). La présentation des cartes est rigoureusement exigée à l'entrée de la salle.

Les inscriptions des élèves et les demandes de cartes d'auditeurs libres sont reçues à la direction des Beaux-Arts, bureau des Monuments historiques, 3, rue de Valois, de dix heures à midi.

Il est perçu, au moment de la délivrance des cartes d'élèves ou d'auditeurs, un droit de dix francs pour couvrir les frais de projection.

La réouverture du Cours a eu lieu le *Samedi 4 Novembre.*

Quatre conférences ont été faites en novembre par M. Jules Formigé sur les monuments Romains et Gallo-Romains.

Six conférences sur les fondations, murs et voûtes des édifices du Moyen âge et de la Renaissance, seront faites par M. Boeswilwald, les samedis 2, 9, 16 et 23 décembre 1922, 6 et 13 janvier 1923.

Nous publierons dans notre prochain numéro, la liste des conférences suivantes.

●

Le droit de suite. — Le *Journal officiel* promulgue la loi modifiant la législation du 20 mai 1920 instituant un « droit de suite » au profit des auteurs des œuvres d'art vendues en vacation publique ; aux termes de la loi nouvelle, la base de calcul du droit est abaissée de 1.000 à 50 francs, et la somme du droit sera établie sur l'enchère totale et non plus par tranches distinctes.

Les Expositions

Les anciens élèves de l'Ecole Boulle au Musée Galliera. — En mettant son musée d'art décoratif à la disposition de l'Association amicale des anciens élèves de l'Ecole Boulle pour sa troisième exposition de mobilier moderne, la Ville a marqué l'intérêt qu'elle portait à de telles manifestations.

De fait, on ne saurait trop encourager l'effort de ces hommes au sûr métier, nourris dans la tradition, qui s'affranchissent du « style » pour aller à des formes nouvelles. Il est remarquable au reste que trois expositions à la fois nous présentent des recherches semblables. Celle-ci, qui groupe surtout des praticiens ; celle des industriels, au Pavillon de Marsan et celle des artistes, au Salon d'Automne ; artistes, industriels, praticiens, les trois éléments qui concourent à l'exécution d'une œuvre d'art appliqué. C'est un signe des temps et un témoignage remarquable du grand mouvement qui se dessine en vue de l'Exposition de 1924.

Mais il est permis de se demander une fois de plus si ces trois collaborateurs intimes d'une même tâche, indispensables les uns aux autres, au lieu de travailler isolément à des réalisations analogues, ne gagneraient pas à coordonner leurs efforts. Sans doute on doit se garder des classifications étroites. Parmi les anciens élèves de l'Ecole Boulle, il y a des fabricants ayant ateliers et magasins. Il y a aussi de véritables créateurs de modèles.

Certaines des pieces exposées révèlent chez leur auteur d'évidentes qualités d'artistes. On connait les ferronneries robustes et souples en même temps de M. Subes. Celui-ci nous montre cette fois-ci, en outre de ses grilles délicatement ouvragées, un lustre qui a le mérite d'offrir une disposition nouvelle des lumières autour d'un motif original. Les bronzes d'ameublement de M. Gigou, ses poignées, ses gonds de porte ont la netteté de lignes, la sobriété qui conviennent. Je vous citerai encore un meuble d'appui de M. Courtray, d'une jolie tonalité blonde, dont le simple décor et les proportions harmonieuses l'équilibrent à souhait ; un élégant bahut de M. Letessier dont la matière aux chauds reflets — acajou et courbaril — s'orne de cuivres discrets et un casier à musique de MM. Patier et Swagten qui est agreablement conçu, sans surcharges.

Voyez aussi l'ingenieux meuble-phonographe de M. Pelissier, dissimulant l'inesthétique instrument sans atténuer la sonorité et comprenant en outre un casier pour les disques. Je lui reprocherai seulement le vain artifice des faux tiroirs dont on a cru devoir le compléter. Voyez les bois dorés que MM. Genet et Michon composèrent pour le Salon de M. Jean Weber et les tapisseries de Beauvais dont ils mettent en valeur les chaleureux coloris ; l'imposant bureau de M. Dilly qui s'est attaché à renouveler dans l'esprit moderne les formes traditionnelles ; le cadre de miroir, précieux sans clinquant, de M. Boisselier et les appliques de M. Caugie qui portent dans leurs corbeilles de marbre transparent des pyramides de fruits ou des fleurs en bronze, au dessin large et plein. Vous trouverez dans tout cela des trouvailles qui procèdent du bon goût français.

Néanmoins beaucoup des exposants, s'ils s'affirment par le fini de leur travail, d'impeccables façonniers, témoignent à vrai dire d'une invention assez médiocre. Sous prétexte de faire moderne, ils voient compliqué et tarabiscoté. A ceux-là manquent une direction et des modèles. Leur savoir n'est d'ailleurs pas moins utile aux artistes que les conseils des artistes ne leur sont nécessaires. Et l'on peut se demander pourquoi leurs signatures de parfaits réalisateurs ne figureraient pas auprès de celle des créateurs de modèles. Mais la bonne entente des uns et des autres est infiniment souhaitable. C'est d'elle que doivent sortir les œuvres qui feront triompher notre industrie d'art.

René Chavance.

L'Union Rémoise des Arts décoratifs. — En réponse à une demande de renseignements sur le programme et l'activité de l'Union Rémoise des Arts décoratifs, M. E. Kalas, ancien architecte du Palais de Fontainebleau et président de cette Société nous a adressé une lettre qui constitue un intéressant compte-rendu de la première exposition organisée par l'Union Rémoise des Arts décoratifs, nous sommes heureux d'en reproduire les passages essentiels.

« Malgré la ruine et la misère de la région, nous avons pu réunir 110 artistes et artisans locaux désireux de... montrer les ressources insoupçonnées d'une ville déjà repeuplée de 90.000 habitants.

« Ainsi avons-nous tenu à faire voisiner les arts de la toile et du marbre avec toutes les spécialités des industries du bâtiment et de l'ameublement. C'est une affirmation de principe absolument nécessaire pour l'éducation parallèle du public et des profes-

sionnels et parmi ceux-ci nous invitons avec insistance aussi bien les ouvriers et apprentis, que les patrons, au grand profit, des uns et des autres.

. . . . . .

« Sans insister sur le mérite connu des peintres originaires du pays : Barau, Bocquet, Jean Gouldeu, Jean Berque, Paul Jamot, Brisset, voici le sculpteur Bourgouin, les architectes Deneux, Margotin, Sainsaulieu, Sollier, Prost, Herbé, le paysagiste Redout, le célèbre orfèvre Lalique, l'illustrateur Sénéchal, le décorateur Georges Chauvet, le peintre-verrier Jacques Simon, le lithographe industriel Debar, le ferronnier Décriou et son dessinateur Roger Tourte, et des ébénistes, des imprimeurs d'art, des relieurs, etc., etc.

●

Le Salon d'Automne de Lyon. — Le Salon d'avant-garde lyonnais est toujours très vivant et riche en véritables talents. Nous y retrouvons cette année encore cette note de mysticisme actif (les deux termes ne s'excluent point), qui est si particulière à la grande cité, et l'une des caractéristiques de l'école lyonnaise dont Chenavard et surtout Puvis de Chavannes furent les illustres exemples.

Nous y retrouvons aussi des émules du maître François Vernay, de Carrand, de Baudin, de cette fameuse pléiade d'indépendants dont la réputation s'accroît chaque jour.

Peut-être remarquerons-nous cette fois un certain assagissement dans la manière de quelques peintres aux tendances audacieuses, mais leur art y gagne en sincérité et en profondeur.

L'intérêt de ce Salon est encore accru par la rétrospective de Marcel Roux, l'aquafortiste enlevé prématurément à l'art l'hiver dernier et dont avec un zèle pieux, MM. Justin Godart et Maire (vice-président, animateur du Salon) ont réuni les œuvres. Tous les aspects si divers du talent de cet artiste personnel et visionnaire « plein de pitié pour le vice et d'horreur pour la laideur morale » selon l'expression de M. Godart sont représentés dans les estampes, dessins, croquis, bois, qui remplissent deux salles de l'actuelle exposition.

Et voici maintenant quelques-uns des exposants, nous ne pourrons malheureusement citer tous les talents que nous y avons rencontrés.

D'abord un grand panneau de Combet-Descombes, représentant trois nus de femmes peints dans des tons sourds et assoupis, mais fort bien accordés et qui laissent tout l'intérêt à la combinaison des lignes et au sens décoratif de l'ensemble.

Voici Cavaroc avec son *Effet matinal à Montmoyen*, c'est l'un des peintres qui font le plus penser à Vernay dont il fut presque l'élève et dont il est resté un fervent admirateur. Son expérience s'accroît d'année en année, ce qui ne l'empêche pas de garder toujours la fraîcheur de vision et la jeunesse des vrais artistes.

Voici des *Nocturnes* de Pourchet, toiles très fines de valeurs et solidement peintes, et les paysages vibrants et chantants de Brouillard, puis les maquettes de ses décorations pour la mairie du III arrondissement, décorations qui mêleront toutes les joies de la nature à l'aridité de la vie civile.

Notre attention est retenue par les *Bords de Saône* de Mlle Léonie Vitton, la *Femme corse* de Mlle Esprit, l'impressionnisme plein de grâce légère de Mme Rousselon-Bégule, la lumière dansante des Martigues fixée par Mme Devaux-Raillon.

Il semble que Bériel ait pris à Brouillard ses nerveuses et romantiques silhouettes d'arbres. Morillon en progrès marqué nous montre quatre natures mortes d'un accent plus véridique. Bourgeois-Borgex croque d'originales têtes féminines et nous découvre des paysages pleins de soleil ou de rêve londonien.

Parmi les portraits, nous remarquons particulièrement ceux de Mlle Charlaix, de M. Ferrier-Jourdain qui expose celui du maître *Florent Schmitt*, celui, solidement établi de Guillermin qui expose aussi des fleurs baignées dans une intime atmosphère. Ceux de Lamarche, de Rodet, et enfin de Deval qui exécuta les intéressantes affiches du Salon.

Citons encore les paysages et les types orientaux de Beppi-Martin, les riches qualités de coloriste de Bouthéon, les curieuses et spirituelles *Images* de Touchagues rappelant les naïfs enlumineurs de jadis, *La Tulipe Jaune* de Mlle Morel et le simple paysage de Bégule, ces deux dernières toiles acquises par l'Etat.

Il nous reste peu de place pour signaler parmi la sculpture les maquettes du monument Jeanne d'Arc, l'intérêt de celle de Chorel, et l'heureuse idée qui a porté Crozet à grouper autour de l'héroïne la foule de ceux qui soutinrent son action : hommes d'armes, paysans, religieux. Signalons encore de Mme Bardey un de ses bustes qui vivent intensément par l'intelligence du modelé et la répartition subtile de la lumière, un poilu solide et franc, de Prost ; et remarquons encore les vitraux de Godien, les grés de Beyer et le beau travail au marteau de Linossier. Enfin, mentionnons l'intéressante exposition de dessins d'enfants où tant de dons d'observation, de hardiesse heureuse se révèlent, il faut souhaiter que l'école ne vienne pas ratisser toutes ces natures, au point de les faire ressembler à quelques-uns des " bons " peintres dont les œuvres figurent aux salles supérieures.

MARC ROLLAN.

Expositions ouvertes ou annoncées:

Au Musée des Arts décoratifs. — Jusqu'au 17 décembre, exposition d'arts décoratifs, organisée par les Chambres Syndicales des Industries d'art.

Pendant plusieurs mois, exposition de l'avant-projet établi par MM. Louis Bonnier et Plumet en vue de *l'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes.*

Galerie Druet. — Du 27 novembre au 8 décembre, exposition Borgeaud, dessins et aquarelles de Favory; du 11 au 22 décembre, exposition de Mme Val, dessins et aquarelles de Hermann Paul.

Galerie Barbazanges. — Du 1er au 16 décembre, exposition Simonidy.

Galerie Bernheim Jeune. — Du 4 au 15 décembre, exposition du groupe A, de *A* à *G* et du 18 au 30 décembre, du groupe B, de *H* à *N*.

Galerie Georges Petit. — Du 1er au 15 décembre, expositions Chabanian et Blanche Odin; du 16 au 31 décembre, exposition Maurice de Lambert et du 1er au 31 décembre, la Société des Tout-Petits.

Galerie Visconti, 20, rue de Seine. — Du 27 novembre au 9 décembre, exposition d'un groupe de peintres et sculpteurs.

Galerie Marcel Bernheim, 2 *bis*, rue Caumartin. — Du 10 novembre au 30 décembre, exposition André Fraye.

Galerie Dru, rue Montaigne. — Du 4 au 23 décembre, exposition Carette.

Galerie Reitlinger, 12, rue la Boëtie. — Du 12 au 30 décembre, exposition d'art décoratif.

•

Les Ventes

Tandis que l'été raréfiait les ventes à Paris, elles se poursuivaient à l'étranger. A Lucerne on dispersait le 5 septembre dernier la collection Chillingworth. Elle était surtout composée de maîtres anciens. Un portrait d'homme donné au maître de Flémalle atteignit 81.000 francs; l'*Ascension du Christ*, par Jean Hœrbecke, 62.000 francs; *Arion sur le dauphin*, par Francesco Cossa, 110.000 francs. Bien d'autres prix seraient à noter; les maîtres allemands furent très disputés. Un portrait d'homme par Cranach fit 23.000 francs; un autre par Holbein, 47.000 francs; un autre par George Pencz, 25.000 francs. L'école italienne n'eut pas moins de succès; une *Vierge* donnée à Lorenzo di Credi fit 20.600 francs; deux panneaux de prédelle par Lucas Signorelli atteignirent 23.000 francs. La *Naissance du Christ*, par Bastiano Mainardi fit 24 500 francs; une *Judith*, de Paris Bordone, 30.000 francs. Diverses pièces de qualité représentaient les écoles flamande et hollandaise : un portrait d'*Homme en pèlerin*, par Jan Scorel, adjugé 58.000 francs; un *Portrait de Lisbeth Van Ryn*, par Rembrandt, adjugé 138.000 francs, et une *Victoire de la Concorde*, par Rubens, adjugée 60.000 francs. Dans la deuxième vente de la collection du comte Cavens, faite à Bruxelles les 5 et 6 octobre, on trouvait surtout des flamands et des hollandais. Le Musée de Bruxelles acheta pour 36.000 francs un *Portrait présumé de la princesse, Dorothée de Danemarck*, attribué à Jean Gossaert de Mabuse. Bien moins importants furent les autres prix donnés pour des pièces de qualité plus courante : 3.400 francs pour un paysage de Van Artois, 6.400 francs pour une *Rixe de paysans*, par Craesbeeke, 2.400 francs pour un *Combat*, par Roland Savery.

Cependant l'Hôtel Drouot rouvre ses portes. Il y avait peu de chose à signaler en ce qui concerne les œuvres anciennes, mais une vente d'œuvres modernes faite le 12 octobre par M. E. Bellier donne assez bien l'indication des prix que peuvent faire des œuvres moyennes pas trop soutenues. Ainsi un dessin de danseuse, fait par Degas, reste à 145 francs, une aquarelle de fleurs, par André Derain, à 110 francs; un paysage à l'aquarelle, par Friesz, à 90 francs. Les peintures sont adjugées elles aussi à des prix abordables : le plus élevé est celui fait par une *Femme nue*, de Charles Guérin, 2.400 frs. On a pour 1.000 francs un paysage de Flandrin, ou une nature morte par d'Espagnat; pour 500 francs un *Joueur de flûte*, par Manguin; pour 600 francs la *Rue Custine*, par Utrillo ou des *Fleurs* par Vlaminck. Des peintres plus jeunes sont naturellement encore plus abordables: *La Place du Tertre*, par Creixam, reste à 145 francs; un beau *Paysage de Provence*, par Durey, à 200 francs; des natures mortes de Le Fauconnier, à 47 et 57 francs; une autre par Zarraga à 60 francs. Ce sont là d'ailleurs prix de début de saison dont tâchent de profiter quelques habitués avisés.

Tristan Leclère.

Albert Levy, *Editeur-Gérant*. G. Kadar, Imp. Paris

Chronique

• • •

Notes et Informations

Au Conseil des Musées nationaux. — Dans sa séance du 4 décembre le Conseil a élu président M. Raymond Kœchlin qui succède à Léon Bonnat. M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts a lu une lettre de M. Léon Bourgeois remerciant quelques membres du Conseil qui avaient prononcé son nom et refusant toute candidature en raison de ses trop nombreuses et importantes occupations.

Est-il besoin d'ajouter que M. Raymond Kœchlin apportera à la présidence du Conseil des Musées l'activité, le goût et la largeur de vues dont il fait preuve à la tête des Amis du Louvre et comme vice-président de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

•

Au Musée du Louvre. — Les 87 Pastels de Maurice-Quentin de La Tour, appartenant à l'école de dessin de Saint-Quentin, viennent d'être déplacés. Ils sont maintenant installés dans deux salles nouvelles, faisant suite à la collection Chauchard.

L'aménagement de ces deux salles a été fait d'après des données scientifiques permettant la suppression presque complète des reflets et un éclairage direct des œuvres exposées. Cette présentation nouvelle, qui intéressera tous les critiques et tous les amateurs, doit servir d'expérience aux architectes chargés de reconstruire le Musée de La Tour où les fameux Pastels reprendront leur place dans la Ville natale du grand portraitiste.

•

En l'honneur de François Pompon. — Plusieurs lecteurs d'*Art et Décoration* nous ont remerciés de leur avoir fait connaitre le sculpteur François Pompon, par l'article de Robert Rey, publié dans notre numéro de mars dernier. C'était la première fois qu'une revue d'art rendait hommage à ce bel artiste et sa modestie seule est la cause de cette reconnaissance trop tardive d'un vrai talent. Depuis, la notoriété soudaine de Pompon a fait des progrès rapides. Quand on admirait ses "petites bêtes" pour leurs silhouettes si justes, pour leur modelé si ample et si plein, on pressentait bien qu'il pouvait faire grand. Il l'a prouvé en envoyant au Salon d'Automne un ours blanc de belle taille et d'une superbe architecture.

Aussitôt, cette invitation fut lancée : « Les jeunes amis du sculpteur François Pompon ont conçu le projet de lui témoigner leur admiration et leur affectueux respect, en lui offrant un déjeûner qui aura lieu, le samedi 25 novembre, au Salon d'Automne, sous la présidence de M. Frantz-Jourdain. »

Et une nombreuse jeunesse répondit à cet appel, si l'on entend par "jeunes" tous ceux qui vibrent à la beauté. Pour ne citer que des sculpteurs, Bourdelle, Joseph Bernard, Despiau, Dejean, Halou, Poisson... étaient là. On célébra l'artiste qui, dans ses petits bronzes comme dans son grand ours blanc, a su à la fois résumer tant d'expérience et de réflexion et exprimer une sensibilité si fraiche. Les dames embrassèrent Pompon, ravi et étonné d'être le héros de cette fête. Et les cent cinquante convives, avant de se séparer, signèrent d'enthousiasme une pétition : ils demandent à M. Bérard la croix pour Pompon.

Comment le doux et discret Pompon n'eût-il pas conquis tous les cœurs, puisqu'il charme même les fauves (les vrais). Il faut l'entendre réhabiliter l'hyène. « On ne la connait pas, dit Pompon ; c'est une bonne bête. Les gens qui passent devant sa cage lui disent tous des injures. Elle comprend et elle grogne ; elle est aigrie. Avec moi, elle est très douce. Quand je suis resté longtemps sans venir la voir, elle me boude. Alors je lui parle ; elle m'écoute,

elle s'approche pour que je la caresse, elle *fait la mince* et elle prend la pose. »

En attendant les honneurs officiels, notons que la gloire de Pompon est déjà consacrée au quartier Montparnasse. La crêmerie où le sculpteur prend régulièrement ses repas vient d'adopter l'enseigne : *A l'ours blanc*.

L. D.

●

Chez les Décorateurs. — La Société des Artistes Décorateurs vient de procéder au renouvellement de son bureau. MM. Ch. Hairon, H. Rapin et Paul Follot ont été nommés vice-présidents. M. Paul Vitry étant arrivé au terme de son mandat, des démarches pressantes ont été faites auprès de M. Bokanowski, député, rapporteur général de la commission des Finances, pour le prier d'accepter la présidence. Et, malgré ses importantes occupations, M. Bokanowski, dévoué à la cause de l'art moderne, président de la Commission consultative de l'Exposition 1924, a bien voulu prendre le gouvernail à une heure assez critique.

Comme une famille qui s'est accrue, qui veut de la place et dont tous les membres ne sont pas toujours du même avis sur le choix de leur demeure, les décorateurs souffrent en effet de la crise du logement, par suite de leur vitalité même. Ils ont quitté le Pavillon de Marsan où ils se trouvaient à l'étroit et l'expérience qu'ils ont faites l'an dernier — avec grand succès d'ailleurs — dans le local des *Artistes Français* s'est terminée par un désaccord avec ces derniers sur des questions de principes et de règlement. L'activité et l'énergie de M. Bokanowski sont bien connues. Nous sommes certains qu'il obtiendra pour ceux qui lui confient la défense de leurs intérêts la concession régulière d'une partie du Grand Palais.

Mais M. Vitry ne se retire pas devant les difficultés. Les statuts des décorateurs limitent à cinq ans la durée du mandat présidentiel. Or M. Vitry exerce ce mandat depuis 1913, ce qui fait bien la durée prévue, si l'on déduit du total les années de guerre, pendant lesquelles l'activité de la Société a été suspendue. Il s'en va simplement pour obéir aux lois de la Société qu'il s'est expressément refusé à laisser modifier en sa faveur.

Malgré la crise actuelle qui n'est, nous l'espérons, qu'une crise de croissance, M. Vitry laisse la Société des Décorateurs beaucoup plus nombreuse et prospère qu'elle ne l'était à son arrivée. Il a présidé à cinq expositions brillantes au Pavillon de Marsan ; il s'est occupé avec dévoûment de la collaboration des Décorateurs aux expositions de Lyon, de Haarlem, de Genève, de Wieshaden, de Strasbourg. Il a droit à des remerciements. Faut-il dire que si ses collègues ne les lui ont pas ménagés dans leurs réunions privées, c'est tout autre chose qu'il a reçu en public, sous la forme d'un article de journal aussi injuste que violent. Si l'auteur de cet article avait été aussi soucieux de se bien informer que d'exercer sa verve aux dépens d'autrui, il eût appris qu'il n'y a jamais eu de conflit entre les Décorateurs et l'Union Centrale des Arts Décoratifs, que M. Paul Vitry a fait tout ce qui était en son pouvoir pour éviter des démissions infiniment regrettables, enfin que s'il a cédé à ceux de ses collègues qui désiraient accepter l'hospitalité des Artistes Français, c'est uniquement pour éviter une scission.

L. D.

●

Un projet de loi a été déposé pour remédier à la crise du tapis d'Aubusson, concurrencé par les tapis d'Orient. Il ne reste à Aubusson et Felletin que 600 ouvriers sur les 1.200 qui y travaillaient en 1913. Des avantages financiers et douaniers sont proposés ainsi qu'une campagne officieuse auprès des commerçants, dont certains exposent aux Salons des tapis trop souvent orientaux.

●

Concours pour une médaille interalliée commémorative de la victoire. — Des prix de 500 à 3.000 francs seront attribués, plus 4.000 francs à l'exécutant.

Renseignements et dépôt des projets au Grand Palais du 1er au 15 février 1923.

●

Aux Indépendants. — La Société des artistes indépendants indiquera désormais sur son catalogue le prix des tableaux de son Salon ; les sociétaires n'exposant à aucun autre Salon auront droit à quatre toiles, les autres ne pourront en exposer que trois.

●

Au Salon d'Automne. — Le ministre des beaux-arts a acquis, pour les collections de l'Etat, plusieurs toiles et objets d'arts : la *Dame aux bracelets* de Charles Guérin, la *Mystérieuse* de Jacqueline Marval, le *Paysage du Grésivaudan* de Jules Flandrin, la *Cour de ferme*, de Daniel Dourouze et le meuble d'ébène et d'ivoire de Jacques Ruhlmann.

— Les deux bourses de voyage réservées par le Conseil supérieur des beaux-arts à la Section d'art décoratif du Salon d'automne ont été attribuées à M. Carrel, auteur d'objets en métaux divers et à M. Bagge, auteur d'une chambre à coucher et d'une salle à manger en acajou.

Villes et Monuments

Le monument aux morts d'Homécourt (Meurthe-et-Moselle). — Si quelque jour on réunit dans une sorte d'anthologie les meilleurs types de soldats debout créés par nos sculpteurs pour honorer les morts de la grande guerre, le jeune « poilu » que M. Terroir a conçu pour la commune d'Homécourt méritera d'y prendre place à côté de ceux de Vigoureux, de Costa, de Pommier... Il est frère des précédents, mais il a sa physionomie propre où se reconnaît le talent pondéré et réfléchi, la grande science professionnelle de l'artiste qui exposa au Grand Palais, il y a deux ans, un *Chateaubriant* si décorativement drapé dans son manteau romantique. Rien de brutal dans ce guerrier dont la guerre n'est ni la profession, ni l'idéal. Il est viril sans violence. Il reste alerte sous l'épaisse capote et les cartouchières pleines et il garde, jusque dans la boue des tranchées, une élégance native.

•

Les projets de monuments aux morts de la guerre non destinés aux communes seront soumis à l'examen préalable des ministères (Guerre, Marine, Pensions, Instruction publique) et devront être autorisés par décret; ainsi en décide un décret du 18 novembre. On ne pourra ériger dans la zone de guerre qu'un seul monument au même endroit, à la mémoire de tous les corps ayant combattu ensemble; et ils ne pourront concerner que des unités de la force d'une division au moins.

•

Concours pour l'érection de monuments aux morts :

Beaune (Côte-d'Or). — Il est ouvert entre tous les artistes français un concours pour l'érection du monument aux morts de cette ville. La somme à dépenser est fixée à 90.000 francs.

Les projets devront parvenir à M. le maire de Beaune, président du comité, avant le 15 février 1923.

Monument d'Homécourt. TERROIR.

Le règlement du concours sera adressé aux concurrents qui en feront la demande à M. le maire de Beaune.

Saint-Sébastien-sur-Loire (Loire-Inférieure). — Erection d'un monument aux morts de la guerre (depense prévue : 40.000 francs ; 10 % pour l'auteur) demander les renseignements à la mairie.

Douaumont. — Au concours pour l'ossuaire de Douaumont le jury a retenu, pour un second concours qui aura lieu en mars, les projets de MM. L. Azéma et J. Hardy, P. Bigot, Chollet, Mathon, Souzy, et H. Royer.

●

Enseignement. Ecoles

La Direction de l'Ecole des Beaux-Arts. — M. Albert Besnard, membre de l'Institut, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, a été désigné pour succéder à Léon Bonnat comme directeur de l'Ecole des Beaux-Arts. C'est un heureux choix. A soixante-treize ans, l'illustre peintre est encore en pleine activité. On connait son éclectisme de bon aloi, son libéralisme, sa sympathie pour la jeunesse, sa haute et vive intelligence. Nul doute que son action ne soit bienfaisante à l'Ecole.

Voici les déclarations qu'il faisait il y a quelques jours à un rédacteur du *Temps*.

« J'arriverai certainement tout frais à la direction de l'Ecole que, dans ma jeunesse, je n'ai sérieusement fréquentée que pendant 18 mois, ayant travaillé tout jeune avec un élève de M. Ingres, M. Jean Bremont, artiste très épris de son art et dont l'enseignement a compté durant toute ma carrière. C'est dans l'atelier de Cabanel que je fréquentai l'Ecole des beaux-arts.

» J'ai donc tout à apprendre des règlements de l'école et de ses habitudes, n'ayant, au cours de mes dix-huit mois de fréquentation, pris part à aucun de ces nombreux concours qui doivent terriblement distraire de l'étude proprement dite.

» Un heureux hasard, joint peut-être à quelque mérite, me consacra lauréat du grand-prix de Rome à mon premier concours ; j'avais alors 25 ans. Voilà toute ma carrière de jeune homme, vous connaissez ce qui s'ensuivit... »

Quant aux conseils que M. Albert Besnard donnera aux jeunes gens, un passage de son discours prononcé à la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts nous permet de nous en faire une idée. Nous y relevons en particulier une excellente définition du *modernisme*.

« Croire que vous deviez chaque année nous étonner par des œuvres géniales, ce serait mal nous comprendre. Certes, une œuvre retentissante sortie de vos mains nous flatterait tout d'abord, mais nous épouvanterait aussi pour votre avenir. — les similichefs-d'œuvre étant des enfants précoces qui meurent pour la plupart avant leur majorité. Non, ce que nous souhaitons de vous, ce sont de magnifiques études.

La villa Médicis n'est point un gymnase, mais un sanctuaire d'où les acrobaties doivent être bannies et où vous devez travailler à développer ce que vous avez appris au cours de vos travaux à l'atelier ; car, en vérité, il ne faut rien mépriser de ce que l'on a acquis loyalement.

Vous êtes sollicités par le modernisme ? Vous le redoutez, et cependant peut être vous fatiguerez-vous à le poursuivre comme jadis les prix de vos multiples concours ! Eh bien, je tiens à vous le dire très haut ; consultez votre cœur, votre raison et vos sens, et vous serez modernes dans toute la force du mot. Si à tout cela vous joignez l'étude de la philosophie confrontée avec le geste, vous produirez des œuvres humaines, attachantes et ferez acte de véritables artistes. Que pouvez-vous désirer de mieux ?

Soyez persuadés, jeune gens, que nous vous saurons grand gré de vous souvenir qu'au sortir d'un bouleversement tel que celui qu'une guerre maudite nous a infligé, notre pays a besoin de votre action, du poids de votre production, et qu'enfin, même à défaut de génie, tous vous devez à l'Etat de rester ou de devenir des artistes. »

●

Cours spécial sur l'Architecture et les Arts qui s'y rattachent. — *Année scolaire 1922-1923 (fin de la liste des conférences).*

Charpentes, planchers, pans de bois, combles, dans

les édifices français du Moyen âge au XVIIIe siècle.

Trois conférences par M. Rapine, architecte en chef des Monuments historiques, les samedis 20 et 27 janvier et 3 février 1923.

Protection et conservation des édifices.

a) Entretien, réparation, consolidation, assainissement.

Trois conférences par M. Genuys, inspecteur général des Monuments historiques, les samedis 10, 17 et 24 février 1923.

b) Etude et relevés des édifices, photométrie.

Deux conférences par M. Deneux, architecte en chef des Monuments historiques, les samedis 3 et 10 mars 1923.

L'architecture civile, religieuse et militaire des origines au XIIe siècle inclus.

Six conférences par M. Eugène Lefèvre-Pontalis, professeur à l'Ecole des Chartes, les samedis 17, 24 mars, 14, 21 et 28 avril 1923.

La sculpture monumentale des origines au XVe siècle inclus.

Trois conférences par M. André Michel, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, les samedis 12, 19 et 26 mai 1923.

Le mobilier au Moyen âge et pendant la période de la Renaissance française.

Trois conférences par M. Camille Enlart, directeur du Musée de Sculpture Comparée, les samedis 2, 9 et 16 juin 1923.

•

Les Expositions

L'avant-projet pour l'Exposition des Arts Décoratifs et industriels modernes. — Les plans, élévations et vues cavalières des bâtiments prévus par MM. Louis Bonnier et Charles Plumet pour l'Exposition de 1924 resteront exposés pendant plusieurs mois dans le vestibule du Pavillon de Marsan. Il ne s'agit encore que d'un avant-projet qui sera naturellement revu et précisé avant l'exécution. Mais l'idée de mettre dès maintenant ces dessins sous les yeux du public est excellente. Ils nous avertissent que l'heure des réalisations est proche. Ils rassureront pleinement ceux qui craignaient que des constructions provisoires sur l'Esplanade des Invalides ne fussent une atteinte à l'harmonie d'un des plus beaux paysages de Paris.

On sait que l'Exposition doit contenir dans son enceinte, sur la rive droite, le Cours la Reine et le Grand Palais, sur la rive gauche l'Esplanade des Invalides. Nous aurons bientôt l'occasion de donner quelques détails sur les portes prévues et sur la distribution des diverses sections françaises et étrangères. Pour nous en tenir aujourd'hui à l'Esplanade, notons que le projet des architectes a la qualité essentielle d'être simple et clair. A droite et à gauche, respectant la perspective des Invalides, de longues galeries basses, terminées par quatre grands pavillons carrés dont l'étage sera réservé à des restaurants, où le public se pressera pour la vue autant que pour les repas. Au fond, un jardin entouré de portiques, donnant accès au Théâtre et à la Bibliothèque. Pour le décor, point de ces staffs dont on a tant abusé dans les expositions universelles; des mosaïques ou des sculptures discrètes, des drapeaux claquant au vent et surtout une profusion de fleurs.

•

Au Musée Galliera. — Le jury permanent du Musée Galliera a décidé de consacrer une exposition spéciale aux modèles et cartons modernes à exécuter en tapisserie de basse lisse. Elle aura lieu en avril 1923.

Le programme de cette exposition comporte des modèles et cartons de panneaux, tentures, couvertures de meubles (fauteuils, chaises, canapés, etc.).

Son but est de provoquer la création de modèles artistiques, adaptés à la technique de la tapisserie. Elle mettra en relations les artistes créateurs avec les manufacturiers, afin de leur permettre de s'entendre pour réaliser l'œuvre complète en tapisserie.

Les industriels des différentes manufactures d'Aubusson s'intéressent à cette manifestation d'art où ils espèrent trouver des modèles pour leur industrie.

Conditions d'admission. — Sont admises les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle,

s'inspirant rigoureusement de la technique de la tapisserie, faciles d'exécution et bien écrites, soit en maquettes, soit en peintures grandeur d'exécution.

Les copies de modèles anciens ne seront pas admises.

A titre d'indication, et tout en laissant aux artistes leur entière liberté d'exécution, il leur est recommandé d'employer de préférence la gouache, la peinture à l'huile sur toile absorbante, la tempera ou tout autre procédé donnant la plus grande matité possible au carton.

Le jury retiendra les meilleurs envois qui feront l'objet d'une exposition organisée à Aubusson même par le Comité départemental des Arts appliqués.

Les envois, dont le nombre n'est pas limité, seront reçus au Musée Galliera du 21 au 26 mars 1923 inclusivement, le dimanche excepté, de 9 heures à midi et de 13 heures à 16 heures.

Ils seront soumis au jury permanent du Musée qui les accueillera dans l'esprit le plus large, mais avec un souci de sélection qui s'impose, tant dans l'intérêt des artistes que pour la belle tenue de l'ensemble.

Les artistes qui désireront prendre part à cette exposition sont priés de demander une notice à M. Henri Clouzot, Conservateur du Musée Galliera, 10, avenue Pierre-I -de-Serbie, VIII.

●

Expositions ouvertes ou annoncées:

Galerie Druet. — Du 26 décembre au 5 janvier, verreries de Sala.

Galerie Marseille, 16, rue de Seine. — Du 15 au 30 décembre, exposition de dessins, aquarelles et gouaches par Roger de la Fresnaye.

Galeries Georges Petit. — Du 16 au 31 décembre, exposition Maurice de Lambert.

Galerie Joseph Billiet, 24, rue de la Ville-l'Evêque. — Jusqu'à fin décembre, exposition Frans Masereel.

Galerie Devambez. — Du 8 au 31 décembre. Exposition de la Cimaise et des *Minuscules*. (Petits tableaux et objets d'art décoratif.)

Galerie du Nouvel Essor, 40, rue des Saints-Pères. — Du 12 décembre au 5 janvier. Exposition d'étrennes d'art.

Galerie Dominique, 104, faubourg St-Honoré. — Du 11 au 31 décembre. Exposition de René Durey, Hans Eckegardh, Ghy Lemm, Hunsiker, Tobeen, André Utter, Suzanne Valadon.

Galerie d'Atri, 52, rue La Boétie. — Jusqu'au 13 janvier. Exposition de tableaux d'Hubert Robert.

Galerie de Marsan, 6, rue des Pyramides. — Du 26 décembre au 11 janvier, gouaches et sanguines de Hubert le Veneur.

Galerie Dru, 11, rue Montaigne. — Du 19 janvier au 9 février. Peintures de Maurice Savreux. Céramiques de Rumèbe.

Galerie Reitlinger. — Du 12 au 30 décembre, exposition d'art décoratif. MM. Avenard, Barbier, Bastard, Brissaud, Bruel, E. et G. Capon, E. Cazaux, F. Decorchemont, F. Grange, L.-A. Jallot, Lepape, Massoul, Romant. Mlles M. Dadin, V. Frey, Germain, Herrenschmidt, et la Société des tapis Pyrénéens.

Galerie Brunner, 11, rue Royale. — Jusqu'au 25 décembre, la Femme, l'Enfant dans l'estampe originale des XIXe, XXe siècles.

Galerie Visconti, 26, rue de Seine. — Du 15 décembre au 15 janvier. Exposition d'art décoratif : poteries de Francis Jourdain, bois laqués de Panzyna, batiks de Butler, etc.

Rouen. — En mai et juin 1923, exposition régionale des arts décoratifs et industriels au musée de peinture.

Les envois devront parvenir au musée de peinture du 1er avril au 1er mai. — Demander les renseignements au secrétaire général du Comité, à l'Ecole régionale des Beaux-Arts, place de la Haute-Vieille-Tour, à Rouen.

Grenoble. — Une exposition régionale industrielle et commerciale sera organisée en 1923 par la municipalité de Grenoble. A cette occasion, le Comité régional des Arts appliqués prépare une exposition du meuble dauphinois, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. Cette exposition particulière durerait trois mois, de juin à août.

Expositions internationales d'art décoratifs a Monza (Italie). — La villa de Monza, située près de Milan, ancienne résidence des rois d'Italie, sera le siège d'expositions internationales d'arts décoratifs, qui auront lieu tous les deux ans à partir de 1923, de mai à octobre.

Stockholm. — En février 1923, exposition d'art français moderne, organisée sur l'initiative et sous le patronage du prince Eugène de Suède, frère du roi et lui-même peintre de talent.

Barcelone. — La ville de Barcelone organise une série d'expositions internationales, la première de ces expositions est consacrée au meuble et à la décoration intérieure. Les artistes et industriels de tous les pays y sont invités.

Demander les renseignements au bureau de l'exposition, 2, rue de Lerida, Barcelone (Espagne).

Les Ventes

Que l'officielle renommée ne donne pas plus de prix aux œuvres des artistes, est chose qui surprend toujours un peu. On a vendu le 27 octobre dernier à l'Hôtel Drouot des statuettes et des maquettes provenant de l'atelier Falguière. Le plus haut prix, 620 francs a été atteint par une maquette du monument de *La Fayette* ; pour 210 francs, on pouvait avoir le modèle original de la *Poésie héroïque*. La figure couchée de *La Source* est restée à 60 francs ; une *Suzanne surprise* à 90 francs ; une *Chasseresse au cerf blessé*, à 75 ; un *Centaure* à 80 ; un *Pégase* n'a pas entraîné les convoitises au delà de 40 francs. Et pourtant il y avait chez Falguière, à défaut de génie, du savoir et souvent même un réalisme de bon aloi. Chose curieuse, les œuvres de ces maîtres secondaires, à cause même de leur médiocre valeur vénale, disparaissent du marché, et il devient souvent très difficile de s'en procurer malgré leur bas prix. Il est rare qu'on voie passer en vente une sculpture d'un artiste modeste du XIXe siècle ; par contre, celles du siècle précédent, vraies ou non, abondent. Il en va de même en peinture ; seuls les maîtres connus alimentent inlassablement le marché. Tout le monde veut avoir son Corot et tout au moins son Hubert-Robert à défaut d'un Fragonard. Et devant cette mode impitoyable les fabricants ont beau jeu.

On s'explique donc assez aisément le succès d'une vente d'œuvres assez modestes, mais tout de même authentiques, comme celles qui composaient la collection Bourgarel. Un paysage de Boissieu y fit 180 francs ; un autre seulement attribué à Watteau et qui, malgré sa modestie, pourrait bien être une œuvre des débuts du maître est restée à 530 francs ; une marine de Joseph Vernet a atteint 1.400 francs et même Valenciennes connait le prix fort honorable de 320 francs pour sa *Fontaine*. Les bons prix vont à Pajou, dont une sanguine fait 1.700 francs, à Fragonard dont un *Village* atteint 11.600 francs, bien que d'ordinaire qualité, à Lancret dont les *Personnages assis* se vendent 2.500 francs. Un portrait de femme par un petit maître assez oublié, Darmancourt, obtient 1.120 francs.

D'autres œuvres d'intérêt fort grand ont passé en vente avec la collection Mazel. La plus remarquable était une toile de Largillière représentant les *Portraits du Régent Philippe d'Orléans et de Mme de Parabere* ; elle a été adjugée 82.100 francs, ce qui n'est pas excessif pour une œuvre fort brillante et très significative du maître. J'aimais moins le portrait de *Louise Elisabeth de France*, fille de Louis XV, par Nattier et dont on a tout de même donné 50.000 francs ; mais le *Trophée de chasse*, d'Oudry, qu'on a pu avoir pour 8.750 francs, était une merveille d'exécution. Faisans et perdreaux étaient traités d'un pinceau agile, généreux, et manié magistralement : quelle leçon superbe de peinture !

La collection Bourgarel comprenait aussi un certain nombre d'œuvres modernes. Et l'on a pu constater qu'un artiste comme Gaston La Touche n'était pas encore le moins du monde méprisé puisqu'on a donné 8.200 francs pour son *Baiser du soleil*. Une *Fabiola*, d'Henner a été adjugée 4.400 francs ; un Forain, *En soirée, le buffet*, n'a pas fait moins de 5.100 francs ; et voici d'autres prix : 3.800 francs pour un *Lever de soleil*, par Le Sidaner, 3.220 pour un paysage de Lebourg, et 2.650 pour une toile de Lebasque, *Après le bain*. Les dessins de Forain firent de 300 à 660 francs ; mais une eau-forte, rare sans doute, *L'enfant prodigue*, monta à 2.000 francs ; tant est singulier l'engouement des amateurs de gravures pour la pièce introuvable ; pas un instant ils ne pensent que le dessin est toujours chose unique. On a donc pour 900 francs un dessin de femme nue par Fantin, pour 170 francs un paysage par Cazin, pour 950 francs une aquarelle de Gavarni, pour 700 francs un paysage rehaussé de Jongkind, et pour 145 francs trois études de cuirassiers par Meissonnier.

Tristan Leclère.

Livres et Revues

Le meuble français sous Louis XIV et la Régence par Roger de Félice. Paris, Hachette, (1922) in-8°. 65 gravure.

Il s'agit ici des meubles simples ou de richesse moyenne et non des meubles royaux, des ouvrages d'exception. C'est la première originalité de ce livre. Il en a une autre, c'est que l'éruditon très sûre de l'auteur est exempte de toute sécheresse. On le lira avec autant de plaisir que les deux volumes consacrés précédemment par M. de Félice au meuble français sous Louis XV, Louis XVI et l'Empire et on y trouvera la même richesse d'information et la même clarté.

Comment discerner les styles, *Les Plafonds* par Edouard Rouveyre ; Paris, Georges Baranger, in-4°.

Les architectes et les décorateurs trouveront dans ce nouveau volume de la collection *Comment discerner les styles enseigné par l'image*, 230 reproductions documentaires, groupées sur 80 planches.

Aucun recueil de même importance n'existant sur ce sujet, ce volume comble une lacune et peut éviter de longues recherches.

Le choix a été fait parmi les modèles les plus intéressants de France, d'Angleterre et d'Italie, depuis le XVIe jusqu'au XIXe siècle.

P. Signac, par Lucie Cousturier (Edition des *Cahiers d'aujourd'hui*, publiés par George Besson chez Georges Crés et Cie) 1922, in-4°. 20 planches hors texte, 30 dessins reproduits dans le texte.

« Divers sont les aspects de cette figure saillante entre toutes celles de ses contemporains. Enfant de Paris, doté de l'esprit savoureux de Gavroche, Signac a successivement acquis et groupé toutes les activités du peintre, du sportsman, du marin, du touriste, du critique d'art et de littérature, et les amis de la Société des Indépendants le voient, depuis quatorze ans, présider à ses destinées, se rendant, pour faire valoir ses droits, à tous les terrains de conflit, avec la même allure entière que Seurat, dans un dessin, retenait en 1890... »

Ainsi débute le livre de Mme Lucie Cousturier et, jusqu'à la fin, c'est du même style alerte et vivant qu'elle trace le portrait du peintre Signac, le suit devant la nature, la palette d'aquarelliste au poing, le montre dans son atelier « en conversation avec l'espace tandis qu'il travaille, » Mme Lucie Cousturier, peintre elle aussi, a admirablement compris Signac et son œuvre. On voudrait avoir sur tous les maîtres de notre temps des témoignages aussi pénétrants et aussi directs.

Histoire de la nation française, publiée sous la direction de Gabriel Hanotaux. Tome XI : *Histoire des Arts* par Louis Gillet. Illustrations de René Piot. Paris, Plon, 1922, in-4°.

Voici un très beau livre, digne du sujet traité. M. Louis Gillet connait sans doute les résultats des recherches les plus récentes et les opinions les plus actuelles sur le passé artistique de notre pays ; mais surtout il a été ému par les œuvres dont il parle et il a senti vivement les liens qui les unissent les unes aux autres, à travers les âges, comme des êtres d'une même lignée. Et M. Louis Gillet est un écrivain, à la langue riche, musicale et colorée. Il nous rend le passé présent ; il nous fait assister à la floraison des cathédrales, comme il fait revivre le bon Chardin. Depuis la civilisation des chasseurs de rennes jusqu'à Maurice Denis et Maillol, depuis les chansons du Moyen âge jusqu'à Claude Debussy — car la musique, ici, n'est pas oubliée — son ouvrage se développe magnifiquement, avec l'unité d'un grand « discours » ou mieux d'un poème à la gloire de l'art français.

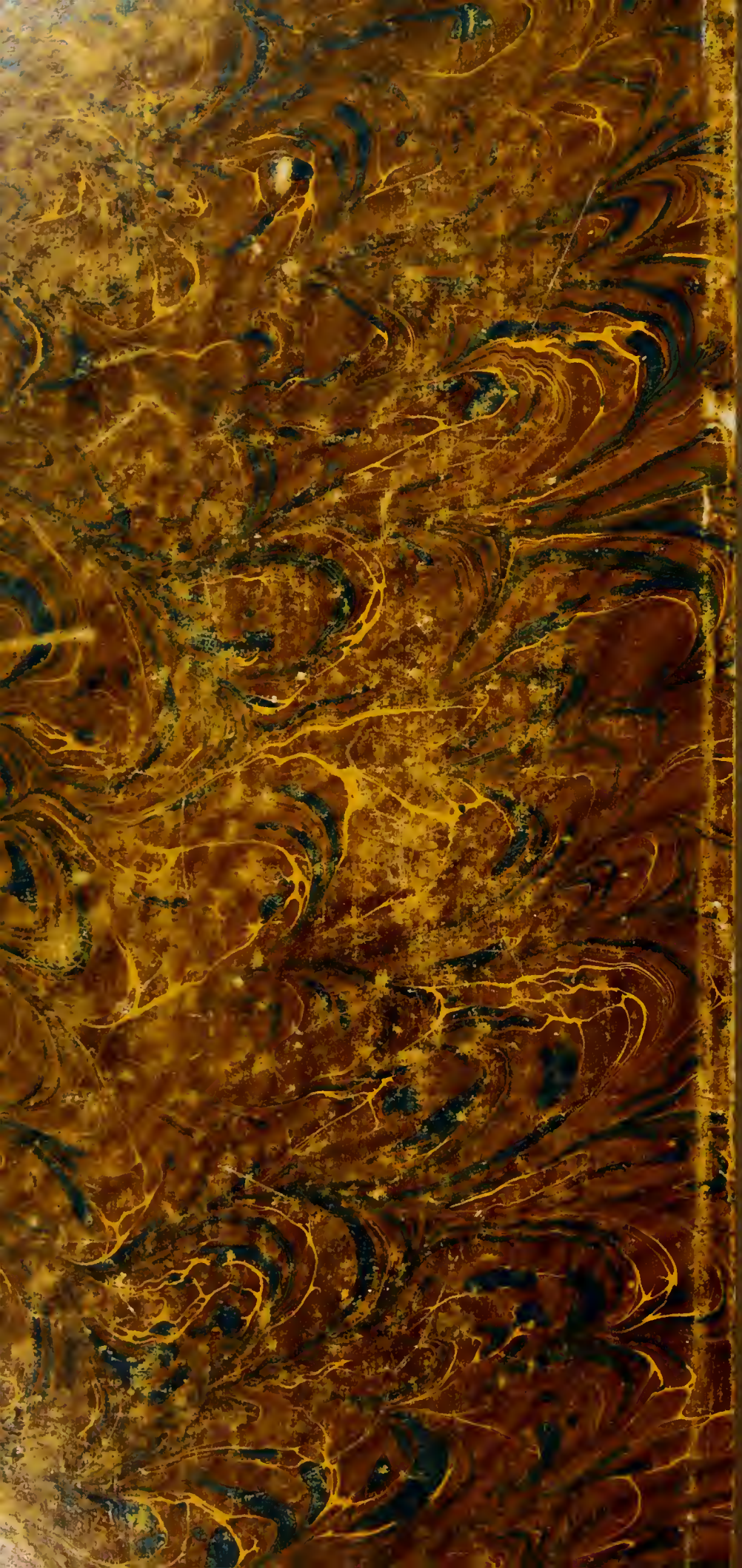
Quant à l'illustration du livre, je ne partage pas du tout le mépris des éditeurs pour ces « images *sans âme* dont l'histoire prétendue documentaire s'était laissée alourdir. » En tout cas, les dessins de M. René Piot nous les font souvent regretter. M. Piot s'interpose entre les œuvres et nous et il n'a pas la main légère. Je fais cette remarque pour les dessins, non pour les aquarelles où nous trouvons une intelligente interprétation dont la reproduction directe des œuvres par le procédé de la *trichromie* ne saurait donner l'équivalent.

L. D.

Ecole des Arts du dessin, enseignement oral ou par correspondance. Pour devenir architecte, professeur, dessinateur d'art, 23, rue de Seine, Paris (6e).

Albert Lévy, *Editeur-Gérant* G. Kadar, Imp Paris.

Art et décoration
2
A45
t.41-42

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY